CRUCIFIXION

François Bœspflug

AVEC LE CONCOURS D'EMANUELA FOGLIADINI

LA CRUCIFIXION DANS L'ART
- UN SUJET PLANÉTAIRE -

bayard

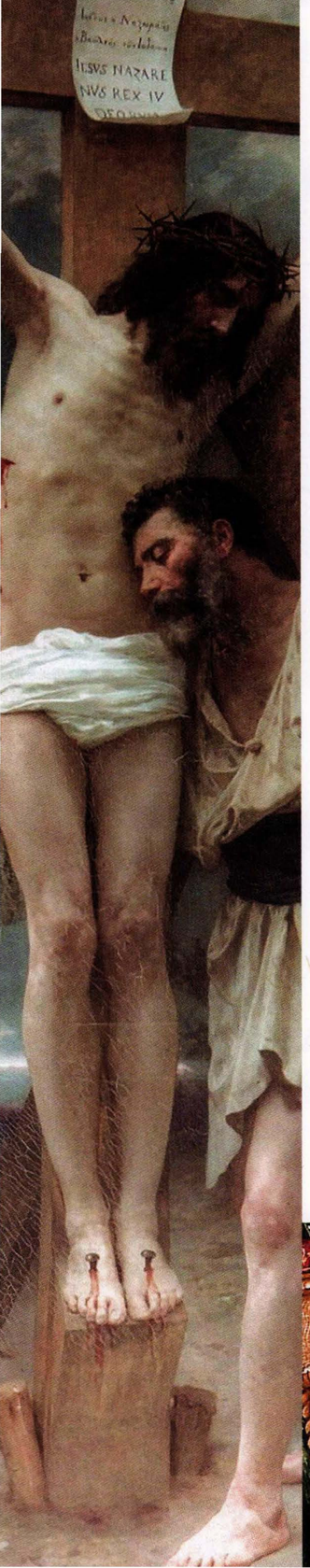
CRUCIFIXION

François Bœspflug

AVEC LE CONCOURS D'EMANUELA FOGLIADINI

LA CRUCIFIXION DANS L'ART

- UN SUJET PLANÉTAIRE -



SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 8
INTRODUCTION GÉNÉRALE 12

CHAPITRE 1
De la croix vide à la figuration du Christ
en croix (Ier-Ve siècle) 22

CHAPITRE 2
Le règne du Crucifié vivant
dans l'art d'Occident (VIe-XIIIe siècle) 38

CHAPITRE 3
L'apparition du Crucifié mort
dans l'art byzantin (VIIIe-XIIe siècle) 66

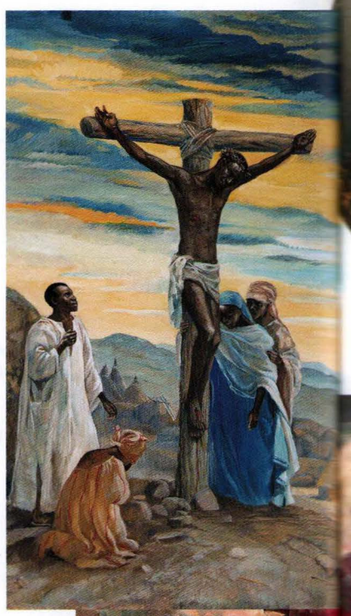
CHAPITRE 4
L'émergence du Crucifié mort
dans l'art d'Occident (IXe-XIVe siècle) 88

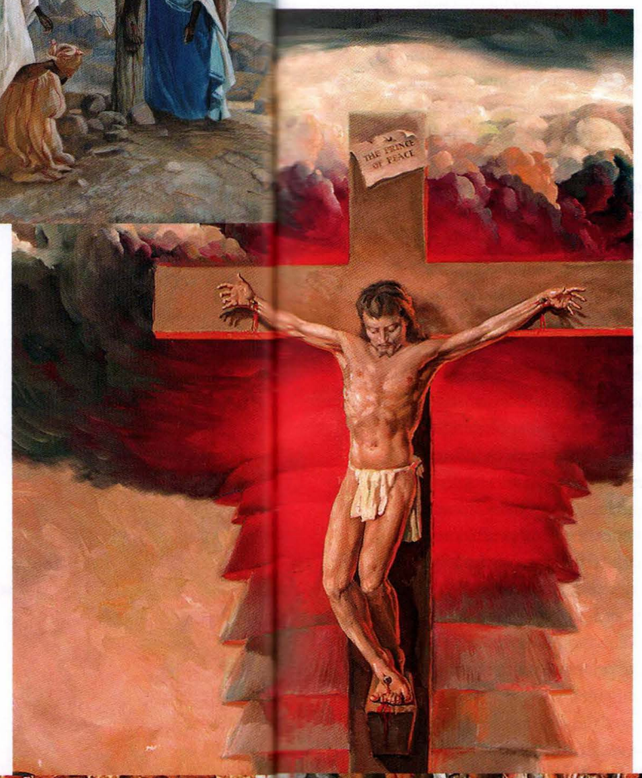
CHAPITRE 5
Calvaires à public nombreux
(Occident, du XIVe au début du XVIe siècle) 116

CHAPITRE 6
Le tête-à-tête avec le Crucifié
(calvaires mystiques, calvaires intimes :
Occident, du XIVe au XVIe siècle) 142

CHAPITRE 7
La croix dans l'art monumental
des Orients chrétiens (XIIIe - XIVe siècle) 174

CHAPITRE 8
Crucifixions de la Renaissance et de la Réforme
protestante (première moitié du XVIe siècle) 206





CHAPITRE 9
Crucifixions post-tridentines
(seconde moitié du XVIe-XVIIe siècle) 238

CHAPITRE 10
La Crucifixion des Orients chrétiens
(XVe - XVIIIe siècle) 272

CHAPITRE 11
La Crucifixion dans l'Occident des XVIIIe
et XIXe siècle 300

CHAPITRE 12
La Crucifixion des années 1900-1945 332

CHAPITRE 13
Entre tradition et créativité :
la Crucifixion dans l'Orthodoxie
contemporaine (XIXe-XXIe siècle) 362

CHAPITRE 14
La Crucifixion
dans l'art européen après 1945 384

CHAPITRE 15
La Crucifixion hors d'Europe : un aperçu 416

CONCLUSION GÉNÉRALE
La Crucifixion à hue et à dia.
Quelques réflexions conclusives 454

INDEX 462
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 483
BIBLIOGRAPHIE, LÉGENDES, NOTES 487

AVANT-PROPOS

Jésus de Nazareth représenté cloué sur la croix est légion. Ce motif pullule sur tous supports et formats, depuis des siècles. Et c'est aujourd'hui plus vrai que jamais, même si sa signification, parfois voire souvent déliée de sa finalité religieuse, peut varier du tout au tout.

À la différence du *crucifiement*, de sa mise en croix, peu fréquente dans l'histoire de l'art, avec des soldats s'employant à le dépouiller de ses vêtements puis à le fixer à coups de marteau, membre par membre, en commençant par les mains, sur le gibet encore couché par terre ou déjà dressé, ou, une fois cette tâche achevée, à lever la croix pour la dresser verticalement, innombrable est la *crucifixion*, avec Jésus fixé par des clous sur une croix entre terre et ciel, sur fond d'or ou décor paysager avec ou sans ciel atmosphérique, en présence de témoins rares ou nombreux. C'est peut-être, avec la Vierge à l'Enfant, l'un des sujets les plus représentés qui soient, depuis son apparition jusqu'à nos jours, voire « la scène la plus souvent représentée dans l'histoire des hommes[1] ». Elle recouvre des œuvres sur tous supports, en particulier des tableaux incluant un espace autour, un fond, détaillé ou non, diurne ou nocturne, avec ou sans Marie et Jean le disciple bien-aimé, le porte-lance et le porte-éponge, les deux larrons crucifiés en même temps que Jésus, avec ou sans témoins (il y a eu bon nombre de Crucifixions avec Jésus en croix abandonné de tous), tandis que le *crucifix* désigne le motif de Jésus en croix devenu objet autonome, dénué de tout paysage et le plus souvent amovible, même s'il est de taille monumentale. À compter de la fin de l'Antiquité, chaque période et chaque contrée rejointes par la prédication chrétienne, et aussi chaque courant de spiritualité et chaque style artistique, a donné sa ou ses versions de la Crucifixion et du crucifix en y apposant sa marque, sans parler des artistes individuellement considérés, croyants ou incroyants, qui pour la plupart l'ont fréquentée d'une manière ou d'une autre, y compris à notre époque. Si bien que la somme des œuvres vouées à ce sujet constitue un patrimoine d'une ampleur déconcertante, difficile à évaluer, et dont la fameuse Colline des croix, où elles s'accumulent depuis 1831 (elles sont quelque 150 000), de Šiauliai en Lituanie, ne donne jamais qu'une pâle idée.

L'ouvrage que le lecteur tient en mains est consacré avant tout à la Crucifixion, même s'il devra faire sa place, ici ou là, notamment dans les premiers chapitres, à l'histoire du signe de la croix nue et du crucifix. C'est le résultat d'années de recherche, de plusieurs séries de cours et de conférences, et de multiples dépouillements d'archives et lectures, d'enquêtes circonstanciées et d'écriture d'articles de revues voués à pénétrer dans cet univers d'images pour en comprendre la structure et en détecter les choix sous-jacents, par une approche historique. Fruit d'une collaboration entre deux chercheurs complémentaires[2], il a l'ambition de retracer étape par étape l'histoire artistique, mais aussi intellectuelle, théologique et spirituelle, et pour les deux derniers siècles, politique et sociale, de ce sujet. Son objectif premier n'est évidemment pas de parler de tout, mais il se veut toutefois le plus exhaustif possible, ou sachant du moins dire l'essentiel ; nous voulons offrir un livre-outil durable, un manuel de synthèse facile à utiliser, un peu sur le modèle de ce que nous avons fait pour *Dieu et ses images*[3], comportant par conséquent, outre un ensemble copieux mais nécessaire de notes érudites permettant au lecteur d'aller droit à ce qu'il veut approfondir ou vérifier, plusieurs bibliographies, un glossaire et plusieurs index. Autant dire qu'il s'adresse à tous ceux qui voudraient établir autant que possible, parce que c'est désormais hautement souhaitable, des liens rigoureux et éclairants entre la Crucifixion et la culture, de siècle en siècle et de lieu en lieu, et se faire une idée de la diffusion sans équivalent de ce sujet, non seulement en Europe et dans les Orients chrétiens, mais dans les continents hors d'Europe, en particulier depuis la grande expansion missionnaire qui a débuté à la fin du XVe siècle et s'est développée au XVIe siècle. Il entend de ce point de vue combler un manque, celui d'une synthèse récente et bien documentée, libérée des contraintes de la concision comme des ornières de l'écriture pieuse et des visées pédagogiques et/ou apologétiques, en répondant aux critères de qualité et aux exigences informatives des sciences humaines, et avant tout à celles que requièrent les différentes facettes de l'histoire rigoureuse, qu'il s'agisse de l'histoire comparée des confessions chrétiennes, des religions et des civilisations, de l'histoire de l'art ou de l'histoire du dogme chrétien, de son interprétation et des pratiques religieuses diverses concernant la Crucifixion. En bref, il se propose de viser l'essentiel à travers les innombrables échos qu'elle a suscités dans l'art, et ambitionne de répondre aux principales questions que l'on peut se poser à propos de cet archi-sujet.

Et d'abord, à celles qui portent sur la réalité du supplice et la manière d'en parler. C'est elle qui fera l'objet du chapitre introductif, de « staurologie » (*stauros*, en grec : croix), afin que l'on puisse mesurer au cas par cas, chaque fois que l'on s'arrête devant une représentation de la Crucifixion, le taux de réalisme, ou au contraire d'ignorance, de simplification, d'euphémisation ou d'idéalisation qui s'y manifeste. Quelles sont les sociétés qui ont pratiqué ce supplice, quand l'ont-elles fait et jusqu'à quand ? Que sait-on de son histoire, de son abolition ici, de son adoption ailleurs ? À quelle sorte de justiciables était-il réservé et dans quelles conditions

précisément leur était-il infligé ? Le condamné était-il complètement dénudé ? Où exactement, à quels endroits de ses membres les clous étaient-ils enfoncés ? Ont-ils été trois, avec un seul pour les deux pieds, ou quatre ? Sa mort était-elle rapide et son agonie brève, ou lente voire interminable ? La parole sera donnée en particulier aux recherches médicales sur ce dernier point, qui ont été nombreuses depuis le XIXe siècle[4]. Et enfin : pour quelles raisons Jésus de Nazareth a-t-il été mis à mort de cette façon par le pouvoir romain ? L'enquête, comme nous le verrons, croise alors l'histoire du blasphème et de sa répression légale, et celle des rapports entre les autorités religieuses juives et le pouvoir romain.

Le plan, ensuite, sera tout bonnement chronologique, mais avec parfois des recouvrements et empiètements dus aux angles précis adoptés tour à tour par les chapitres successifs. Il consistera à parcourir, à pas de géant aux yeux des spécialistes, à pas de tortue pour les autres, une quinzaine d'étapes, à commencer par l'étonnante absence de toute image de la Crucifixion durant les quatre siècles ou presque qui s'écoulèrent entre la mort du Christ sur la colline du Golgotha aux portes de Jérusalem, vers l'an 33 ou 37, et les premières occurrences, au début du Ve siècle, pas avant, des images le figurant fixé sur la croix en compagnie de deux autres condamnés à ce supplice. Les débuts de l'histoire de Dieu dans l'art et ceux de la Crucifixion dans l'art ont des ressemblances, au moins dans leurs rythmes respectifs. Mais tandis que la retenue observée durablement lorsqu'il s'agissait de représenter le Dieu chrétien était faite à parts égales de provisoire désintérêt, de doutes sur la capacité intrinsèque des images à viser la transcendance et de peur de l'iconolâtrie, la retenue envers la représentation du Christ en croix a sans doute procédé plutôt d'un sentiment de dégoût et d'horreur largement partagé envers la figuration d'un supplice des plus cruels, réservé aux vauriens, aux esclaves fugitifs et aux brigands. À quoi bon s'imposerait-on la contemplation d'un tel spectacle ? Ensuite, à partir du moment où les chrétiens commencèrent de figurer leur Sauveur en gloire ou en action, il leur a suffi de puiser dans le répertoire hellénistique en l'adaptant, alors que pour le figurer en Crucifié, ils eurent tout à inventer : pour ce sujet, en effet, il n'y avait pas la moindre forme disponible. Elle était *a priori* proscrite, là où les images des dieux et des héros étaient monnaie courante.

Les siècles passant, la Crucifixion prit dans le répertoire des images chrétiennes une place telle que le christianisme s'en fit *de facto* un monopole, si bien que le Christ en croix devint de proche en proche le signe distinctif identitaire par excellence de cette religion – jusqu'à nos jours quasiment, mais il se pourrait que ce ne soit plus tout à fait vrai et qu'un changement de taille soit en train de se produire lentement, dont nous parlerons dans les derniers chapitres et sur lequel nous reviendrons dans notre conclusion. Quoi qu'il en soit de ce tournant récent dans l'histoire de la Crucifixion, sa figuration suscita depuis le Ve siècle de l'ère commune un nombre incalculable de réalisations dans l'art, sur tous supports, en toutes régions et à tous les siècles. D'où les chapitres qui suivront, tour à tour consacrés au Crucifié yeux ouverts de l'art roman, à celui, mort, mais toujours paisible et digne, de l'art byzantin et post-byzantin, puis à celui pathétique, expirant ou déjà mort, de l'art gothique, aux différentes formules qui ont eu cours à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, depuis le Volto Sancto jusqu'au sacrifice parfait d'un Christ en croix apaisé, souvent placé entre les genoux du Père, puis à celle de l'époque moderne, avec le Christ au regard extatiquement tourné vers le ciel de Guido Reni ou au contraire celui de Velázquez ou de Goya, avec la tête affaissée…

Une fois advenues la fin de l'Ancien Régime, la « mort de Dieu » au sens culturel du terme et la sécularisation, la rupture d'un certain pacte social au moins tacite, de respect ou du moins de non-agression du symbole central de la religion dominante, rupture marquée par la montée en puissance des caricatures violemment anticléricales sinon d'emblée antichrétiennes, le sujet « Dieu en tant que tel » a dépéri au point de connaître une éclipse quasi totale, sauf en ce qui concerne les images de « Dieu fait homme en Jésus Christ ». Or, c'est tout l'inverse qui se produisit pour le motif de l'homme

en croix. La sécularisation des sociétés, l'ampleur inégalée des catastrophes humaines dont le XXe siècle fut le théâtre (le génocide arménien, les deux guerres mondiales, les persécutions staliniennes, la Shoah, le goulag, les victimes de Pol Pot au Cambodge, le génocide organisée par les Hutus contre les Tutsis au Rwanda, entre autres calamités politiques escortées de tueries de grande ampleur, sans parler des plus récentes ni des actuelles), puis la mondialisation des avant-gardes, en quelques décennies, ont réussi d'une part à défaire le lien pluriséculaire entre ce motif et la religion chrétienne, la plupart des crucifiés du XXe siècle n'ayant plus guère de signification chrétienne ; et d'autre part, à l'imposer comme principal paradigme de l'humanité injustement maltraitée. La croix peut désormais ou encore et de nouveau servir de trope pictural idéal, perçu par l'inconscient collectif et en tout cas par celui de bien des artistes comme étant d'une éloquence sans équivalent, quand il s'agit de dénoncer à hue et à dia le sort cruel, injustement infligé et cruellement subi par telle ou telle population ou fraction de la société (paysans brésiliens privés de leurs terres, femmes battues, homosexuels maltraités, enfants victimes de pratiques pédophiles, etc.), un peu comme la chute de cheval a durablement été utilisée comme trope par excellence de l'orgueil humilié[5]. L'homme cloué sur un gibet est donc l'histoire d'un symbole d'abord banni comme honteux et scandaleux, puis celle d'un motif adopté comme signe distinctif de l'espérance et de la foi chrétiennes, et ensuite, de manière durable, comme objet de dévotion, de contemplation voire de triomphe, qui fut l'occasion d'une massive euphémisation et devint l'archi-symbole identitaire d'une religion dominante, conquérante et missionnaire, qu'il convient de retracer, jusqu'au moment où le christianisme s'en est trouvé pour ainsi dire dessaisi en tant qu'il était, depuis près de quinze siècles, sa marque distinctive : la fin de cette histoire est celle d'une mondialisation bricoleuse consécutive à quelque chose comme une « déportation » culturelle et la fin silencieuse mais radicale d'un monopole[6]. Et aussi, dans le même temps, d'une faveur qu'il n'est pas exagéré de qualifier d'inouïe et de triomphale parmi les avant-gardes, de Séoul à New York, en passant par Milan, Paris et Berlin. Sans compter un renouvellement surprenant de créativité de l'art de l'icône des pays traditionnellement orthodoxes. Mais ralentissons un peu le pas pour parler de cette dernière phase.

Notre fresque s'achève en effet par une tentative à nos propres yeux un peu aventureuse mais que nous avons néanmoins jugée souhaitable et même nécessaire, d'analyse des toutes dernières en date des mésaventures de l'homme en croix, qui sans doute ne font que s'amorcer : d'un côté, à la faveur de la sécularisation voire de la laïcisation militante et quelque peu obsessionnelle des sociétés occidentales, la française surtout, allant jusqu'à réclamer haut et fort un « droit au blasphème », expression assurément insolite dans l'histoire des civilisations, il est devenu l'un des terrains de prédilection des artistes désireux d'administrer publiquement la preuve de leur audacieuse créativité (d'où les crucifix retroussés, ou en fil de fer barbelé, ou en chocolat, ou immergés dans leur propre urine) ; et de l'autre, on assiste depuis quelques décennies à l'émergence insolite et non programmée par quelque instance que ce soit, surtout dans l'art exposé dans les églises catholiques et trouvant grâce aux yeux des communautés qui s'y rassemblent pour célébrer leur foi, d'une crucifixion que l'on peut qualifier de victorieuse et d'ascensionnelle, où la croix, loin d'être le lieu d'une immobilité forcée et l'antichambre de la mort, est transformée en porte d'entrée, en tremplin voire en fusée acheminant le supplicié vers le ciel, ou du moins de passage obligé, de point de départ pour une vie nouvelle et transformée[7].

L'ouvrage est riche en reproductions, et les lecteurs, nous n'en doutons pas, en sauront gré à l'éditeur, autant que les auteurs eux-mêmes, en un temps où, sous prétexte de respect des droits de reproduction, la frilosité, proche de la paralysie, domine en matière de reproduction des œuvres d'art dans des ouvrages imprimés. Mais ils sont en droit de s'interroger : comment les œuvres commentées et/ou reproduites ici ont-elles été choisies ? En raison de notre méthode avant tout historienne et iconographique, et tout en admettant volontiers que toute sélection à l'intérieur d'une masse d'œuvres aussi gigantesque est « éclectique » donc discutable, nous avons tenté de dégager, selon des critères avant tout iconographiques, le spécifique de chaque période à l'aide d'un petit nombre d'œuvres attentivement triées. Ont été retenues celles d'entre elles qui répondent à plusieurs des critères suivants : puissance expressive, lisibilité, accessibilité, compatibilité au moins relative avec l'exposition dans une église, la présence lors de la liturgie, le rôle dans la prière et/ou la catéchèse, ou à défaut capacité de faire réfléchir utilement,

notamment quand provocation il y a, donc aussi originalité iconographique, actualité culturelle, importance historique dans la perception des contemporains. Ces diverses pierres de touche, qui ne sont pas d'une application automatique et laissent souvent la place à l'hésitation, nous ont fait préférer les œuvres exposables en public et accessibles, et du coup nous ont conduits à privilégier certains supports (peintures murales, tableaux et mosaïques, marqueteries, reliefs et statues en ronde bosse), et celles de certaines dimensions (le petit, et *a fortiori* le tout petit et le minuscule, par exemple les pendentifs, bijoux et bagues, ont été rarement retenus), tout comme les œuvres d'accès réservé (par exemple les miniatures et initiales ornées dans des livres d'heures) ou de lisibilité moins aisée (les broderies et tapisseries), même si le déroulement concret de l'histoire de la Crucifixion dans l'art a réclamé que nous rendions justice au rôle rempli par exemple par l'art de l'enluminure au cours des derniers siècles du premier millénaire de notre ère (voir chap. 2, II/).
Par ailleurs, nous tenions au départ à faire le plein d'images sans occulter certains pans scabreux de l'histoire du thème. Certaines œuvres, par conséquent, pourront paraître brutales, cruelles, voire atroces, nous ne nous sommes fait mission ni de les bannir ni de les promouvoir : le lecteur en croisera donc chemin faisant certaines, qui nous ont paru éclairantes. D'autres seront jugées choquantes, à bon droit. Évoquer leur existence et en montrer quelques-unes de ces sortes-là était néanmoins requis si tant est que l'histoire, quand elle est sciemment amputée de ce qui a été bel et bien peint et sculpté, se réduit à une version édulcorée et douçâtre du réel, voire à de la propagande, de la méditation dévote ou à de la catéchèse *ad usum delphini*. Des éléments d'appréciation esthétique ont pu aussi intervenir. Mais en tout état de cause, le livre, on l'aura compris, ne relève pas d'abord du type du « beau livre » pour la dégustation tranquille des collectionneurs et amateurs d'art, qui présenterait par exemple au lecteur les « cent plus belles crucifixions ». Ce qui paraît légitime pour tout autre sujet l'est beaucoup moins pour celui qui nous occupe. Les deux auteurs, ayant une pratique professionnelle de l'histoire de l'art, ont eu à cœur de choisir les œuvres, plutôt que parmi les plus agréables à regarder, parmi les plus « significatives », les plus denses, les mieux conservées et les plus lisibles. Ils ont privilégié, dans leur texte, du début jusqu'à la fin, la description précise, au risque de la rendre laborieuse et quelque peu répétitive, car ils sont persuadés, de longue date, que le principal service qu'ils peuvent rendre au lecteur n'est pas d'envelopper ou d'enrober une œuvre d'art dans une nuée de généralités sur le climat culturel de son époque ni dans le tissu des déclarations intellectuelles et/ou spirituelles des « autorités » du moment de sa création, mais de l'entraîner à peser les termes qui paraissent convenir le mieux à ce qu'une œuvre montre, et ils suggèrent de manière intellectuellement nourrissante ce qu'elle a de fort voire d'original.

La principale, l'évidente limite de notre moisson iconographique, est voulue : nous avons choisi de n'examiner que les créations du deuxième (la sculpture) et du troisième art (la peinture[8]), sans aborder le formidable écho que la crucifixion a reçu, dès leurs apparitions respectives, de l'art de la photographie, puis du 7e art, du 8e, qui désigne communément la télévision et englobe parfois la photographie, et enfin du « 9e art », celui de la bande dessinée, où la Crucifixion proprement dite, comme dans les films, ne peut prétendre qu'à quelques plans au sein d'une série narrative qui en comprend un grand nombre. Ce livre s'en tient aux images fixes crées selon les techniques traditionnelles, le plus souvent au moyen d'un pinceau ou d'un ciseau, sans les ressources d'appareils techniques, si bien que l'image argentique comme l'image en mouvement ne seront évoquées qu'en passant.

Nous dédions cet ouvrage en priorité aux jeunes générations et aux générations à venir qui, en dépit ou peut-être à cause de la diffusion banalisée du motif de l'homme ou de la femme en position de crucifié(e), sont désormais menacées de ne pas même entrevoir de quoi il s'agit lorsqu'ils voient un Christ en croix ou, pis, d'en déduire un peu hâtivement, par ignorance ou par complaisance, que le christianisme est (ou fut) une religion qui exalte en priorité la souffrance. Pour les uns comme pour les autres, à défaut d'être efficacement consolant, cet ouvrage espère être éclairant et stimulant.

Dans ses Annexes, l'ouvrage comporte sept index (des citations scripturaires ; des auteurs ; des artistes ; des lieux ; des œuvres célèbres ; des personnages et des thèmes, sujets, motifs et types iconographiques). Les nombreuses notes ont été regroupées après la bibliographie générale. Chaque chapitre comporte, dans cet ordre : une bibliographie spécialisée, la liste des figures et les notes.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La Crucifixion : les mots pour en parler, le supplice, et les récits de celle de Jésus

I/ LE LEXIQUE DE LA STAUROLOGIE

Pour tout ce qui tourne autour de la croix, qu'il s'agisse du supplice lui-même ou de sa représentation, le risque est grand d'employer un mot pour un autre et de commettre des confusions dommageables. Il convient donc de commencer par mettre de l'ordre dans le vocabulaire. Le champ que nous allons sillonner est commandé en français par deux mots, un mot d'origine grecque et un mot provenant du latin.

1/ Néologismes formés sur le grec *stauros*.

Stauros, en grec, est le mot pour dire « pieu, poteau », puis « croix ». Il n'implique pas un objet formé par le croisement à l'orthogonale de deux planches ou de deux poutres, et peut signifier aussi bien une pièce unique, un pieu (*skolpos*, en grec ; *stipes*, en latin : souche, tronc, bâton, mât, pieu, poteau, tout ce qui est planté droit en terre, d'où viennent « stupide », « stupeur » et « stupéfaction », à ne pas confondre avec *stirps*, racine), sur lequel aussi bien pouvait être suspendu ou cloué un condamné, comme on le voit dans l'Antiquité sur l'exemple de Marsyas[1]. Le mot *stauros*, fréquent dans le Nouveau Testament, est absent de la Septante et sans équivalent dans l'Ancien Testament hébreu, pour la bonne raison que le supplice correspondant fut inconnu en Israël ancien. En revanche, l'on y trouve fréquemment *xulon* (« le bois »), pour symboliser celui de la pendaison sur un arbre (« si l'on fait mourir un homme qui a commis un crime digne de mort, et qu'on le pende à un bois, son cadavre ne passera pas la nuit sur le bois, mais on l'enterrera le jour même, car celui qui est pendu est un objet de malédiction auprès de Dieu » : Dt 21,22-23). C'est pourquoi les premières générations chrétiennes, pour conjurer cette malédiction ou lui donner sens, ont cherché les passages de l'Ancien Testament, tel celui du psaume 22,2 (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») qui pouvaient être allégués pour aider à comprendre que, dans le cas de la Crucifixion du Christ, cette « malédiction » a été voulue par Dieu. Moyennant quoi la croix, « folie pour les Grecs et scandale pour les Juifs » (1 Co 1,23), a pu être présentée par Paul comme la synthèse de l'histoire du salut (1 Co 1,18 et suiv.)[2]. L'interprétation cosmologique de la forme même de la croix par les Apologètes (Justin, Irénée) permit de souligner la portée universelle du mystère de la rédemption révélé dans la croix du Christ.

Certaines mosaïques, fresques ou icônes byzantines de la crucifixion comportent l'inscription « *hè staurôsis*[3] ». Le mot employé dans le titre de ce paragraphe, « staurologie », est un brin précieux, convenons-en, mais mériterait selon nous d'être d'usage habituel pour désigner la science de la croix ou de la crucifixion, autrement dit tout discours qualifié, analytique et historiquement documenté sur la croix, comme il est admis que « syndonologie », forgé sur *syndon*, « linge », s'est imposé pour désigner la science du Saint-Suaire, objet qui lui aussi a suscité des bibliothèques entières, mais moins que la croix assurément.
« Staurologie » est souvent absent des dictionnaires, y compris de certaines encyclopédies contemporaines réputées savantes[4]. Le *Littré* a cependant « staurotide », « silicate d'aluminium et de fer de couleur brunâtre », et indique que le mot est formé sur le grec *stauros*, « pieu », « poteau », équivalent du latin *stipes*. En effet, comme nous le verrons, la croix des supplices antiques fut d'abord un pieu, un poteau fiché en terre. Et en théologie, on parle parfois de « staurophanie » pour désigner les apparitions solennelles et glorieuses de la croix, telle celle du signe de la croix advenue à Constantin lors de la bataille du pont Milvius en 312 (voir chap. 1, I/4), ou encore le traitement de la croix dans la mosaïque d'abside de Sainte-Pudentienne de Rome ou celle de Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne (voir chap. 1, II/2 et 4), avec chaque fois une croix monumentale glorieuse, « gemmée », constellée d'or et de pierres précieuses. On parle aussi de « staurogramme », parmi les archéologues, pour désigner une croix dont le bras vertical porte une petite boucle tournée vers la droite, et évoquant de ce fait le P (le « *rho* ») de l'alphabet grec[5] – le mot est alors synonyme de « chrisme » – nous revenons plus loin sur ce terme et ses usages.
Certains historiens remettent aujourd'hui à l'honneur un mot ancien, « stauroclaste », pour désigner la sorte d'iconoclaste qui s'en est prise spécialement aux croix et crucifix, pour les casser – de nos jours, la vocation de stauroclaste semble connaître une recrudescence dans certains pays d'Europe[6]. De même,

ou trouve sous la plume de certains historiens de l'Antiquité le néologisme « staurolâtrie », notamment lorsqu'il s'agit de griefs adressés aux chrétiens par des Juifs, comme Tertullien et Minucius Felix nous apprennent que ce fut le cas (voir chap. 1, Introduction). Enfin, on recourt au mot « staurothèque » (de *stauros*, « croix » et *thèke*, « conteneur ») pour désigner des reliquaires, des croix pectorales, des croix d'autel ou des triptyques ou autres tableaux-reliquaires contenant censément des fragments de la vraie croix, souvent de simples échardes, en lesquels il se pourrait que la relique de la vraie croix découverte par sainte Hélène en 327 aura été pour ainsi dire débitée[7].

2/ Mots formés sur le latin *crux*.

Mais il convient de revenir maintenant sur le bouquet de mots français dont nous allons nous servir, et que nous avons commencé de distinguer dans notre avant-propos.

Le latin *crux* a donné « croix » dans notre langue. Ce mot peut tromper sur son sens à cause de dérivés formés sur lui, tels « croiser » et « croisement », car il s'agit essentiellement, à l'origine, non pas de deux planches ou troncs ou poutres se croisant à angle droit ou à l'oblique, mais d'un pieu auquel on pouvait attacher les condamnés de diverses manières : empalés, pendus, cloués ou liés. *Crux* est donc l'équivalent latin du mot *stauros* en grec.

Le mot « crucifixion » est forgé par l'alliance de *crux* (« croix ») et du verbe *figere* (« fixer, attacher »). *Le Petit Robert* (édition de 1967) le définit ainsi : « Crucifixion (latin ecclésiastique, vers 1500) : Crucifiement du Christ. Par extension, sa représentation en peinture, en sculpture ». Même définition dans *Le Nouveau Littré* (édition de 2005), qui ajoute : « et par extension, œuvre d'art représentant la figure du Christ sur la croix ». Et pour « crucifiement », ce même dictionnaire donne : « 1. Action de crucifier, supplice de la croix. Le crucifiement de saint Pierre. Absolument. Le crucifiement du Christ. 2. Pratique mortifiante, douleur, épreuve poussée à l'extrême », ce qui rejoint le langage des reporters sportifs disant à la radio ou à la télévision, le plus sérieusement du monde, que telle équipe de foot a été « crucifiée » lorsqu'elle se fait battre en toute fin de match.
Les œuvres d'art illustrant la scène du crucifiement[8], autrement dit celle de la fixation d'un condamné sur la croix, tandis qu'elle est encore posée à plat sur le sol ou déjà dressée verticalement, par des bourreaux munis de marteaux et/ou s'affairant à hisser le Christ, quand il n'y monte pas lui-même librement via des escabeaux placés dessous ou une échelle qui y est adossée (voir chap. 7, fig. 16), et à le clouer sur la croix, sont beaucoup moins nombreuses, redisons-le, que le résultat de leur action, quand le Christ y est montré une fois fixé sur la croix verticale, qu'il soit tout seul sur le Golgotha ou qu'on le représente flanqué des deux malfaiteurs (souvent ficelés et non pas cloués) qui ont été suppliciés en même temps que lui (Mt 27,38 ; Lc 23,33 ; Jn 19,18), et assisté ou non de Marie et de saint Jean.

Nous plaidons, comme nous l'avons déjà suggéré dans l'avant-propos, en faveur d'une distinction nette entre « crucifiement » et « crucifixion », celle-ci étant structurellement vouée à l'expression de la foi et à la contemplation tandis que l'autre est souvent cantonnée dans le narratif, et avertissons que nous traitons ci-après principalement voire exclusivement de celle-ci, par conséquent, et non de celui-là – la présence du crucifiement n'est pas exclue dans certaines des œuvres reproduites de grande complexité, comme dans l'immense tableau du Tintoret à Venise (voir chap. 9, III/3), mais nous ne l'avons pas isolé et étudié pour lui-même. C'est un sujet, signalons-le au passage, qui a suscité plusieurs types iconographiques : l'action même de clouer le Christ sur le bois de la croix, désignée en allemand par *Kreuzannagelung*, qui est à distinguer de la scène d'élévation de la croix (*Kreuzaufrichtung*) et d'une autre encore, où le Christ monte sur la croix à l'aide d'une échelle (*Kreuzbesteigung*), mouvement inverse de la descente de croix du Christ mort, ou « déposition » (*Kreuzabsteigung, Kreuzabnahme*)[9]. L'usage en histoire de l'art, auquel nous nous rallierons systématiquement, réserve le terme de « crucifiement » aux œuvres montrant l'action de crucifier en train de se faire, et « crucifixion » à celles où le Christ est représenté en l'état de crucifié, une fois fixé sur la croix. C'est à l'analyse des œuvres qui présentent le Christ dans ce dernier état que l'ouvrage est voué en priorité.

De manière plus générale, notre recherche entend privilégier la scène de la Crucifixion, en se dispensant de l'étude systématique des autres étapes et préparatifs qui la précèdent immédiatement (depuis la désignation de Jésus flagellé par Pilate au peuple juif : montée au Calvaire, avec les diverses « stations » traditionnelles du chemin de croix, dont les trois chutes successives de Jésus sous le poids de la croix ; puis l'arrivée sur le lieu du supplice, les scènes du Christ dépouillé de ses vêtements, du forage des trous pour les clous, du « Christ à la pierre froide », assis déjà dénudé et en attente), puis le crucifiement proprement dit. De même nous ne traiterons pas en détail, sauf occasionnellement, et en tout cas n'isolerons pas pour étudier chacune d'elles séparément, les œuvres d'art et les images qui se seront fixées exclusivement sur l'un des moments successifs du supplice situés entre le crucifiement du Christ et le moment où il rend l'âme (paroles du Christ à sa mère et à saint Jean, entretien avec le bon larron, présentation de l'éponge imbibée de vinaigre, moment où il expire), compte tenu du fait qu'une majorité d'œuvres figurant le Christ en croix ne se focalisent à proprement parler sur aucun de ces moments successifs mais englobent plusieurs d'entre eux en faisant comme s'ils étaient simultanés : le Crucifié peut avoir déjà sa plaie au côté et s'entretenir avec le bon larron, ou confier l'un à l'autre Marie et saint Jean comme s'il était encore en vie alors que son flanc n'a été ouvert qu'une fois sa mort constatée (Jn 19,33.34), etc. On peut parler à ce propos d'un temps pictural en général synthétique et fédérateur, et non pas analytique, ni voué exclusivement à un moment précis. De même enfin nous choisissons de ne pas nous livrer à l'étude de l'une ou l'autre des étapes qui suivent la mort du Christ

en croix (Descente de croix, Lamentation, Déposition, Inhumation) qui constituent il est vrai chaque fois un sujet en soi, avec les rôles respectifs de Nicodème et de Joseph d'Arimathie, et *a fortiori* nous renonçons à traiter de la Pietà, c'est-à-dire de « l'arrêt sur image » présentant le corps du Christ décloué de croix et déposé sur les genoux de Marie assise au pied de la croix, qui fut fréquent dans l'art occidental, comme nous excluons de nous concentrer sur la Déploration (encore appelée le « Thrène »), fréquente surtout dans l'art byzantin, autrement dit la lamentation de Marie tenant son visage tout contre celui de son fils mort, en compagnie de saint Jean, des Saintes Femmes, de Nicodème et de Joseph d'Arimathie placés de part et d'autre du corps du Christ étendu de tout son long à terre ou sur une sorte de table ou d'autel au pied de la croix : la dizaine de « moments » que nous venons d'énumérer ont été dans l'histoire de l'art autant d'arrêts sur image, qui justifieraient des mises au point relevant aussi bien de l'histoire que de l'iconographie.

Notre choix s'éclairera, croyons-nous, par la suite, chemin faisant. Contentons-nous de suggérer ici que le privilège que nous avons décidé d'accorder à la Crucifixion comme telle répond à la perception que ce qui la précède ou la suit relève peu ou prou du genre narratif et attire donc un certain nombre de gestes et de détails anecdotiques dont la Crucifixion est le plus souvent exempte, en raison même du type d'« arrêt sur image » qu'elle constitue. Mais surtout, nous y reviendrons dans notre conclusion, la Crucifixion possède de toute évidence, ce livre devrait contribuer à le confirmer si nécessaire, une sorte de suprématie symbolique indiscutable par rapport à l'ensemble des phases « préparatoires » ou « consécutives » que nous venons de remettre en mémoire : car c'est elle, en tant que plan fixe, qui a été proposée le plus souvent à la contemplation des fidèles, c'est elle qui a le plus inspiré leur piété et la créativité des artistes, même si les diverses scènes des quatorze stations du chemin de croix, de la Descente de croix, du Thrène et de la Pietà ont connu elles aussi une immense faveur.

3/ Lexique iconographique.

D'après nos repérages, rares sont les auteurs qui éprouvent le besoin de préciser le sens de ces vocables et d'en faire des concepts iconographiques[10]. Nous croyons néanmoins indispensable de le faire et de fixer les idées sur les principaux vocables du champ staurologique.

La Crucifixion, avec le Christ immobilisé sur la croix, bien qu'elle ne soit pas précisément un thème mais un sujet, relève bien de ce que l'on appelle un « thème d'état » (pour parler comme Meyer Shapiro[11]), ce qui le distingue d'un « thème d'action » comme la Montée au calvaire, le Crucifiement ou la Descente de croix. Il recouvre et fédère bon nombre de variantes, selon le nombre et l'identité des personnes qui assistent et/ou contribuent à donner sens à la scène, ce qui nous conduira, en particulier pour ce qui regarde ce sujet dans l'art de la fin du Moyen Âge, à traiter successivement des Calvaires à public nombreux (voir chap. 5) puis du tête-à-tête avec le Crucifié (voir chap. 6).

Dans tous les cas, cela va de soi, notre sujet implique un certain nombre d'objets constituant autant de motifs : la croix elle-même, constituée en général par le croisement d'un pieu fiché en terre, le *stipes*, et d'une traverse horizontale, le *patibulum*, fixée sur lui ou encastrée dans une mortaise pratiquée dans le *stipes*, auquel les condamnés étaient attachés par des cordes ou cloués par les bras ou les mains ou les poignets. Les deux morceaux de bois constituant la croix pouvaient être « écotés », c'est-à-dire provenir d'un tronc d'arbre succinctement débarrassé à la hache de ses branches et d'une partie au moins de son écorce, ou constituer deux poutres soigneusement équarries. Il y eut des croix en tau, ou en T majuscule, qui rentrent alors dans la catégorie de la *crux commissa*, encore appelée « croix de saint Antoine », par différence de la *crux immissa*, ou *crux capitata*, dont l'axe vertical dépasse l'axe horizontal. Le *titulus* désigne la planchette avec en général l'inscription INRI imposée par Pilate (Jn 19,19), parfois développée, parfois en plusieurs langues, ou une autre inscription. Le *suppedaneum* est un support pour les pieds. Ni l'un ni l'autre ne manquent dans les croix orthodoxes, si bien qu'elles ont de manière systématique trois traverses – ce qui n'est pas toujours le cas en Occident, loin s'en faut –, une grande, le *patibulum*, et deux petites, le *titulus* et le *suppedaneum*. Cette croix à trois traverses est devenue le signe distinctif des chrétiens d'Orient.

La nudité du condamné a été corrigée ou tempérée au début par une longue tunique, le *colobium*, puis le plus souvent par le port d'un *perizonium* (le linge qui ceint les reins du crucifié), tantôt opaque tantôt plus ou moins transparent, parfois réduit à un simple *subligaculum* (cache-sexe des sportifs de l'Antiquité). La *sedula* (ou le *sedile*) est un morceau de bois niché dans le *stipes*, sur lequel le condamné pouvait s'asseoir à califourchon, au moins durant le temps qu'on lui cloue les pieds, après quoi il était retiré, ce qui faisait s'affaisser le corps et haleter le condamné ; certaines Crucifixions peintes[12] donnent à penser que ce n'était pas toujours le cas, que la *sedula* restait en place et alors cette possibilité de rester assis allégeait sans doute la cruauté du supplice tout en le prolongeant, comme la présence éventuelle d'un *suppedaneum* (une cale, un repose-pied). Dans tous les cas, les crucifiés mouraient dans des douleurs atroces, d'asphyxie et d'épuisement, l'agonie pouvant durer, selon leur constitution physique, quelques heures seulement ou au contraire quelques jours interminables.

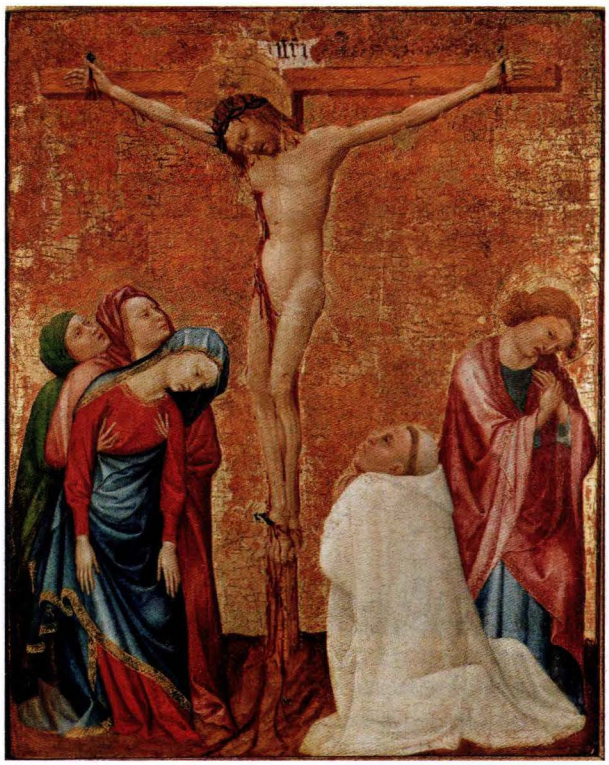
À la lumière de tout ce qui précède, il paraît possible de convenir du vocabulaire suivant.

Le signe de la croix. Il faut commencer par distinguer les signes de la croix, et le signe de croix. Ce dernier est un geste, qui consiste à se marquer (à « se signer », solennellement ou furtivement, parfois pour se protéger) en portant la main droite du front à la poitrine puis, si l'on est un fidèle catholique, de l'épaule gauche à l'épaule droite (les chrétiens d'Orient font différemment, en commençant par l'épaule droite). Le « signe de la croix », lui, désigne globalement tous les motifs, du plus simple au plus orné, qui dessinent une croix en faisant se croiser, pour la majorité d'entre eux, un axe horizontal (ils peuvent aussi être deux) et un axe vertical (sauf la croix de saint André, encore appelée *crux decussata*, dessinée en X, par deux diagonales). Le mot « croix » est souvent utilisé pour désigner un signe de la croix, autrement dit, en contexte artistique, une croix servant de motif voire de sujet. Il existe une très riche variété de croix, selon les particularités de leur allure : *crux quadrata*, croix patriarcale, croix orthodoxe, croix de Malte, croix de Lorraine, etc. La plupart des dictionnaires d'archéologie, ou d'iconographie, offrent un panorama des diverses formes de croix telle qu'on l'a représentée dans l'histoire de l'art depuis les origines de ce sujet, qui sont une trentaine environ[13].

La croix est donc à la fois un objet susceptible de servir de *patibulum*, de gibet, d'instrument de supplice, mais aussi un signal religieux ou politico-religieux plus ou moins triomphal pouvant atteindre des dimensions imposantes, telles celle que Constantin aurait fait ériger sur le Golgotha, les croix monumentales qui dominent quantité de cités du monde chrétien (à l'image de celle de Split, alias Spoleto, en Croatie), ou encore celles des calvaires bretons[14], et enfin, le plus souvent, un objet de petites voire de très petites dimensions chargé de servir de signe, de marque ou de bijou, et privé de la présence du corps d'un crucifié. Le signe « vide » peut être simple ou complexe, selon qu'il est plus ou moins orné et stylisé. De même l'objet monumental, qui peut être rudimentaire ou orné, gemmé, orfévré[15]. Comme motif, la croix peut se trouver sur différents types d'objets plus ou moins proches de la liturgie : tombes, reliquaires, autels, ampoules de pèlerinage, croix de procession, crosses épiscopales, plat de reliure d'évangéliaire, calices et patènes, etc., et dans la *Kleinkunst*, l'art plus ou moins précieux des objets portables, de petites dimensions : bagues, *encolpia*, bijoux divers, plaques de reliure, reliquaires, voire dans des objets domestiques (lampes à huile, ampoules de pèlerinage : voir chap. 3, II/1).

Le crucifix est un objet sans espace conjoint ni cadre obligé, c'est ce qui le distingue pour l'essentiel d'une crucifixion, qui est la représentation, fût-elle sobre, d'une scène d'histoire, supposant d'être inscrite dans un espace pictural focalisé sur le Crucifié en croix. Le crucifix de petites dimensions est matériellement indépendant et aisément déplaçable. On peut le poser par terre, sur une hampe..., mais aussi sur l'autel, ou à côté – ce qui sera prescrit par Rome pour toutes les églises du christianisme latin, à partir du XIVe siècle ; on peut aussi l'apposer au mur, sur une porte ou sur un cercueil. Il s'agit de la réunion de la croix comme objet et d'une figure du (ou de) Crucifié fixée sur cet objet. Le format et le support du crucifix peuvent varier considérablement.

Un crucifié est un motif ou une figure d'homme adoptant une position (jambes généralement jointes mais pas toujours, bras écartés à l'horizontale ou en V) qui potentiellement permet de l'imaginer fixé à une croix. Beaucoup de crucifiés de l'époque romane ont pour ainsi dire perdu leur croix – et réciproquement, certaines



croix de crucifixions sont dépourvues de crucifié. Un Crucifié désigne également une figure de Christ qui a été cloué en croix et porte les traces de ce supplice (on parle de la descente de croix ou de la déposition du Crucifié). Quand la figure de crucifié est celle de Christ, il est de coutume de mettre une majuscule (Crucifié) ; dans les autres cas, qui sont de plus en plus fréquents depuis la fin du XIXe siècle, on se contente d'une minuscule.

La Crucifixion, dans le discours de l'histoire de l'art, désigne en général une sorte d'arrêt sur image incluant au moins le Christ en croix, des témoins historiques (comme dans les « poutres de gloire » : voir chap. 2, V/7) et/ou un paysage, fût-il rendu de manière succincte, inscrivant l'instrument du supplice dans un espace-temps physiquement repérable (et pas seulement sur un fond abstrait), même si le Christ en croix est rigoureusement seul et abandonné de tous, mais avec le plus souvent deux témoins au minimum, qu'il s'agisse de Marie et Jean, et/ou des deux larrons co-crucifiés (Dismas et Gestas), ou des deux soldats romains appelés le porte-lance (Longinus) et le porte-éponge (Stephaton) – au passage, signalons que tous ces noms propres sont absents des évangiles canoniques et proviennent des apocryphes –, ou encore de Marie Madeleine se lamentant et/ou enlaçant le pied de la croix, et tardivement de certains témoins, parfois seuls, terrestres, tels Nicodème et Joseph d'Arimathie, ou célestes (anges, soleil et lune, Dieu le Père), voire beaucoup d'acteurs et/ou de figurants (il y a des Crucifixions qui présentent une « mort spectacle » dans une vraie promiscuité : voir chap. 5, intitulé « Calvaires à public nombreux »).

Quatre vocables sont couramment employés dans le contexte du premier art chrétien, qu'il nous faut maintenant définir : labarum, chrisme, christogramme et croix monogrammatique (ou staurogramme). Le plus fréquent d'entre eux, « chrisme », déjà employé plus haut, semble pouvoir être décrit soit comme christogramme, soit comme croix monogrammatique.

Le labarum de Constantin désigne l'étendard timbré du chrisme que ses troupes portaient lors de la bataille contre Maxence (nous y revenons plus loin, voir chap. 1, fig. 3).

Le chrisme ne fait son apparition que lors des débuts de l'ère constantinienne. C'est l'association des lettres *chi* (X) et *rhô* (P), la première apposée sur la seconde, les deux premières lettres grecques de Χριστός (Christ). Le *rhô* majuscule est parfois remplacé par un axe vertical, et le *chi* s'enrichit parfois d'un axe horizontal, si bien que le Chrisme a souvent eu le dessin d'une étoile à six ou huit branches. Le christogramme a lui aussi été souvent enrichi des lettres alpha et oméga (voir chap. 1, fig. 5).

On désigne par *christogramme* toute autre formule graphique désignant le Christ, dont la plus connue est IX, association du *iota* (I) combiné au *chi* (*x*), les initiales de Ἰησοῦς Χριστός (Ièsous Christos) qui auraient été introduites après la vision de Constantin le Grand (en Bretagne) en 310[16].

La croix monogrammatique ou *staurogramme*, qui apparaît à partir des années 200 dans des textes et des fragments de papyrus[17], puis dans l'art funéraire, est le signe formé par la lettre *tau* (T), autrement dit la croix, surmontée d'un *rhô* (P), ou d'une simple boucle sur la droite de la partie supérieure de l'axe vertical, comme dans la mosaïque du baptistère de Sôter à Naples (voir chap. 1, fig. 4). C'est ce signe que semble décrire Lactance[18]. Constantin, d'après Lactance, aurait fait apposer sur les boucliers des soldats et sur leurs étendards avant la bataille du pont Milvius ce signe comme « signe céleste » qui lui avait été révélé avec cette promesse in *hoc signo vinces*. Il est très répandu dans le domaine copte.

4/ Les limites de la présente recherche et ses choix.

Cette dernière précision terminologique nous conduit à souligner que nous avons choisi de nous concentrer dans ce livre sur l'histoire de la crucifixion proprement dite, en renonçant à l'escorter, comme nous avions d'abord pensé à le faire, d'un certain nombre d'œuvres comportant un motif de Christ en croix, en particulier celles du type iconographique Trône de grâce – un livre sur la Crucifixion dans l'art, même s'il est voulu synthétique, ne peut évidemment pas englober tous les sujets d'art religieux chrétien incluant dans leur schéma de composition le

motif du Christ en croix, sujets qui sont nombreux en raison de ce que représente ce motif à la fois *ad intra*, pour les chrétiens qui y lisent l'un des meilleurs résumés qui soient de la doctrine et de la spiritualité chrétiennes, mais aussi *ad extra*, dans la mesure où il est devenu bientôt l'image même du christianisme comme le chandelier à sept branches l'est du judaïsme. Qu'il nous faille faire l'impasse sur l'étude systématique de certains types iconographiques comportant un motif de Christ en croix vaut en particulier pour le Trône de grâce, un type iconographique qui a connu en Occident, surtout à partir du XIIe siècle (dans l'enluminure) et du XIVe siècle (apparition des premiers Trônes de grâce en ronde bosse), une diffusion considérable, et au centre duquel, quelles qu'en soient les très nombreuses variantes, il y a toujours eu le Crucifié[19], mais cela ne nous a évidemment pas interdit de mentionner plusieurs d'entre eux lorsque le sentiment de la cohérence du tissu historique nous y invitait à en introduire quelques-unes ayant valeur de témoins d'un tournant significatif de l'évolution du sujet[20].
Cette considération s'applique à bien d'autres sujets ne relevant pas formellement du type iconographique auquel ce livre est consacré, tels le *Triptyque du Bain mystique* de Jean Bellegambe ou le *Pressoir mystique* des Wierix. Le problème de frontière le plus délicat à résoudre, époque après époque, s'est posé à propos d'un certain nombre d'œuvres d'art qu'il convient d'appeler des crucifix mais qui, en raison de certaines de leurs caractéristiques, éclairent et même conditionnent l'histoire de la Crucifixion dans l'art, entre autres les premiers crucifix en ronde bosse (Croix de Gero : chap. 4, II/1), les rares d'entre eux présentant un Crucifié intégralement nu (Brunelleschi, Michel-Ange : chap. 8, I/2), ou au contraire ceux qui le revêtent d'une tunique le couvrant jusqu'aux chevilles (ceux de la tradition du Volto Santo : chap. 2, V/4 et 8, I/3)... D'où, dans ce livre, certains paragraphes voués à des œuvres qui, sans être des Crucifixions *stricto sensu*, ont été en situation interactive avec elles, méritant du coup que nous les abordions.

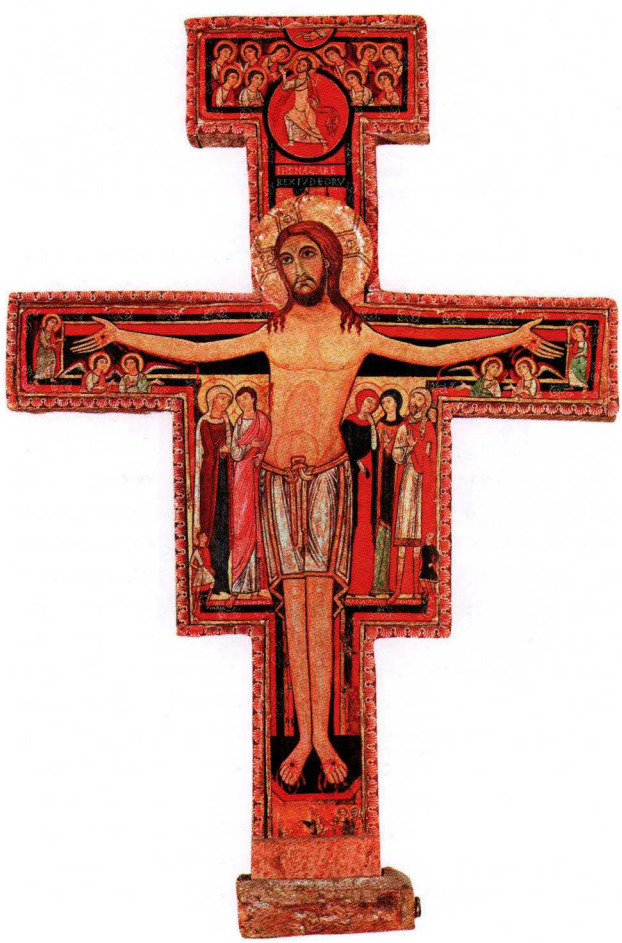
Ajoutons que notre enquête a donné la préférence à certains supports artistiques et aux images remplissant certaines fonctions dans la vie des communautés chrétiennes. S'agissant des genres d'art, nous avons en effet sciemment privilégié les œuvres réalisées sur des surfaces planes, qu'il s'agisse de mosaïques, de fresques, de panneaux peints ou d'huiles sur toile ; et parmi elles, celles qui ont pu être contemplées par un vaste public en raison de leur format, de leur emplacement dans des lieux de culte et de leur lisibilité, ce qui a eu pour effet d'accorder moins d'importance aux œuvres de format réduit et de public restreint, comme les miniatures, et aussi aux reliefs et aux sculptures, qu'il s'agisse de statues monumentales ou des objets innombrables de la dévotion privée ou du culte (reliquaires, croix de procession, crucifix en tout genre). Enfin, pour des raisons purement esthétiques, avouons-le, nous avons également reproduit et analysé peu de gravures... Mais là encore, nous avons dû nous affranchir de tout critère qui nous aurait conduit à ignorer le rôle leader, fût-il provisoire, d'un support comme celui de l'enluminure à la fin du premier millénaire et au début du deuxième (chap. 2, II/ et IV/).

PREUSSISCHER STAATS-BIBLIOTHEK ZU BERLIN KULTURBESITZ

Mais le principal problème que nous avons eu à affronter, surtout dans la création artistique des périodes qui se rapprochent de la nôtre, est celui des limites du concept de Crucifixion au sens que ce mot peut avoir pour désigner un motif complexe, un sujet et un schéma de composition, en histoire de l'art. Jusqu'où une recherche comme la nôtre doit-elle s'aventurer pour documenter son thème ? Où lui faut-il s'arrêter pour ne pas risquer d'y faire entrer quantité de sujets qui n'ont plus de commun avec la Crucifixion que de comporter en bonne place, voire en place centrale, un motif d'homme ou de femme en croix ? Disons que nous avons tenté de trouver un chemin de crête entre une approche trop stricte – qui eût constitué *de facto* la Crucifixion, de manière à notre avis artificielle, en domaine fermé alors que ce thème a fait constamment la preuve, dans l'histoire, de sa perméabilité à toutes sortes de modifications –, et une approche trop accueillante, courant le risque de n'être plus qu'une interminable revue des sujets convoquant pour lui faire sa place, dans des contextes sémantiques des plus variés, le motif du Christ en croix.

II/ LE SUPPLICE ET SON RITUEL

Concernant le supplice infamant de la crucifixion chez les Romains, ses particularités, ses modes d'exécution, tout en tenant compte de mises au point anciennes[21], nous nous inspirons de l'excellente mise au point que l'on trouve dans la somme exceptionnelle de Raymond Brown sur la Passion du Christ[22], dont l'information provient pour une part des conséquences qui ont été tirées de l'examen d'un squelette du crucifié de Giv'at ha-Mivtar découvert au nord de Jérusalem en 1968, et de l'immense discussion savante qui a suivi[23]. Lors de fouilles dans un ossuaire, parmi des urnes funéraires datées du Ier siècle de notre ère, on a trouvé les ossements d'un homme jeune au talon transpercé par un clou auquel étaient plaquées des traces de bois d'olivier. Un autre squelette, celui d'un homme d'une trentaine d'années mort en croix, pourrait avoir été découvert en 2007 en Vénétie, dans une tombe isolée de la Larda di Gavello, près de Rovigo dans la vallée du Pô, qui présente en effet la trace d'un clou fiché dans l'os de son talon droit[24], et cette découverte ainsi que la précédente viendraient à confirmer le mode de fixation des suppliciés sur une croix, ainsi que tout ce qui suit.



1/ Origine, diffusion, brève histoire.

Cette forme de mise à mort, qu'elle ait été infligée en raison du caprice du prince, hors de tout jugement, ou au contraire après jugement et condamnation (ou simulacre de cette décision de justice), semble originaire de Perse : les condamnés étaient alors crucifiés sur des arbres. Ce type d'exécution sera par la suite employé tour à tour par les Scythes, les Phéniciens, les Grecs, les Carthaginois et les Romains – les Romains l'auraient appris auprès des Carthaginois et infligé à des condamnés durant près de cinq cents ans, du IIIe siècle avant notre ère jusqu'à l'abolition du supplice décrétée par Constantin Ier (272-337 apr. J. C.). Il ne semble pas, en revanche, que le supplice ait été connu ni pratiqué en Égypte ancienne, ni en Mésopotamie, ni en Afrique de manière plus générale.

La crucifixion des pirates a été pratiquée dans le port d'Athènes dès le VIIe siècle av. J. C. mais Hérodote (*Histoire* I, 126 ; 3, 132, 159) semble associer d'abord la crucifixion aux Mèdes et aux Perses, et ces derniers pourraient avoir été les premiers à l'utiliser comme châtiment à grande échelle. Darius Ier aurait fait crucifier trois mille Babyloniens. « Avec Alexandre le Grand [...], la crucifixion devint une pratique hellénistique courante. Les Carthaginois, de souche phénicienne, la pratiquaient, et leur rencontre au cours des guerres puniques semble expliquer qu'elle ait pu se répandre chez les Romains. C'est au cours du IVe siècle avant la naissance du Christ que ces derniers ont adopté ce mode d'exécution capitale, en le réservant aux esclaves trouvés coupables de grands crimes. La crucifixion fut désormais, pour reprendre les façons de dire de Cicéron, le *servile supplicium*, le *servitutis summum extremumque supplicium*, le *crudellissimum, deterrimum supplicium*[25] », supplice auquel les citoyens romains ne pouvaient pas être soumis. « Mais c'était vers la racaille que la croix tendait ses bras : pirates, voleurs, esclaves dénonciateurs de leurs maîtres [...], esclaves fugitifs, faux témoins, etc.[26]. »

Les Juifs eurent eux aussi, tardivement, recours à la crucifixion, comme l'indiquent les textes rabbiniques et un rouleau découvert à Qumrân, près de la mer Morte. Elle était pratiquée dans les cas graves de trahison au profit de l'ennemi. L'une des plus anciennes allusions à cette pratique de la crucifixion chez les Juifs est l'exécution, au début du Ier siècle av. J. C., de huit cents prisonniers par Alexandre Jannée (103-76 av. J. C.), roi hasmonéen de Judée, fils de Jean Hyrcan Ier et grand-prêtre d'Israël[27]. Les Juifs auraient emprunté le châtiment aux Romains[28] et l'auraient introduit dans la Loi juive en invoquant Dt 21,22-23 (« Si un homme, coupable d'un crime capital, a été mis à mort et que tu l'aies pendu à un arbre, son cadavre ne pourra pas être laissé la nuit sur l'arbre ; tu l'enterreras le jour même, car un pendu est une malédiction de Dieu, et tu ne rendras pas impur le sol que Yahvé ton Dieu te donne en héritage. ») Mais tout le temps de l'occupation romaine, si les Juifs pouvaient condamner à la crucifixion, seuls les occupants avaient le droit d'exécuter le jugement en crucifiant les condamnés. Ce sont les Juifs qui ont condamné Jésus pour blasphème, mais il a

ensuite été livré aux Romains et c'est bien Ponce Pilate, citoyen romain, préfet-gouverneur de Judée, qui a donné satisfaction aux Juifs réclamant que Jésus soit crucifié, et l'a fait exécuter.

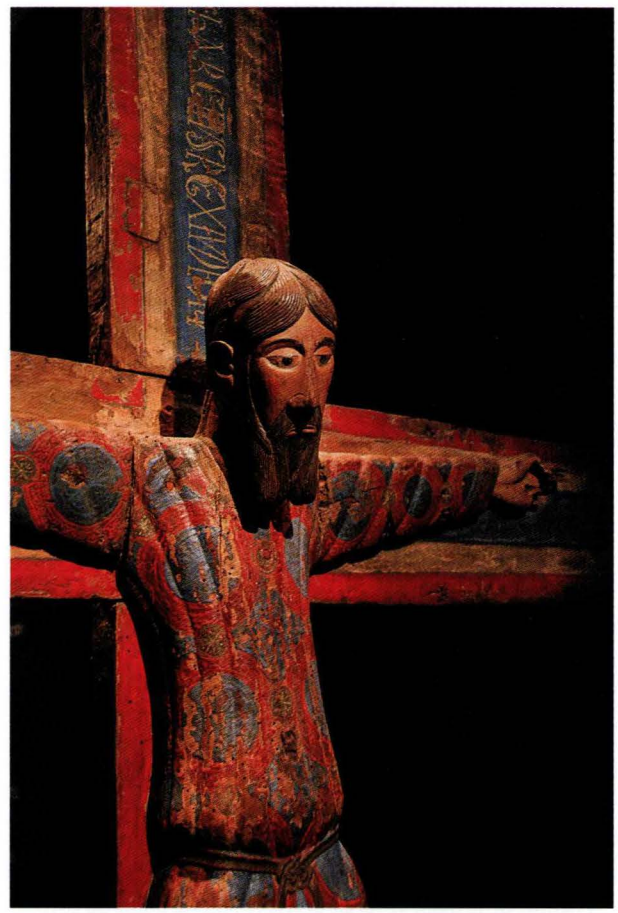
Une chose le supplice, et une autre la représentation du supplice elle-même : celui-ci a pu être couramment pratiqué, tandis que celle-là était évitée voire strictement interdite. D'aucuns soupçonnent qu'il fut pratiqué de longue date dans les anciennes civilisations asiatiques, en particulier en Inde, en Chine et au Japon. Mais jamais, ô grand jamais il ne fut là-bas représenté – encore au XVIe siècle, les missionnaires jésuites dans les bagages desquels des crucifix étaient découverts, comme dans ceux de Matteo Ricci, en surent quelque chose. Ainsi s'expliquerait peut-être la stricte interdiction, aussi répandue que le supplice lui-même, de sa représentation, qui heurtait doublement la sensibilité, par la souffrance et par la nudité[29].

2/ Modes d'exécution.

À Rome, ce supplice était connu sous le nom d'*arbor infelix*, « l'arbre de malheur ». C'était en fait une crucifixion primitive ; le condamné était lié à l'aide de cordes à un arbre et abandonné à son sort. Les Romains perfectionnèrent ensuite la technique d'une manière à la fois originale et typique en ayant recours à des clous pour fixer les mains et les pieds du condamné au tronc de l'arbre, puis à un poteau avec une poutre transversale.

La littérature de l'Antiquité latine ne comporte pas de traité du crucifiement à proprement parler. Mais des auteurs comme Plaute (250-184 av. J. C.), Tacite (« un châtiment d'esclave » : *Histoire*, II, 72, 1-2) ou Cicéron (*Contre Verrès*, 2, 5, 63, 66 ; § 163-170) ont décrit le supplice ou du moins l'ont mentionné. Sénèque fait état des variantes en fonction de l'humeur des bourreaux (tête en bas, ou avec empalement ; *De consolatione ad Marcium*, 20, 3). Ce supplice atroce était réservé aux esclaves, aux comploteurs contre l'État, aux ennemis vaincus que l'on voulait humilier (Tacite, *Histoire*, IV, 11). C'est ainsi qu'en 71 av. J. C., six mille esclaves qui s'étaient révoltés sous la conduite de Spartacus furent crucifiés sur des arbres le long de la voie romaine conduisant de Capoue à Rome. C'est pourquoi aussi Paul, citoyen romain (Ac 22,25), échappa en tant que tel à la crucifixion et fut décapité, alors que Pierre, juif, fut crucifié. Néron institua les crucifixions en masse des premiers chrétiens sur la base du grief de refus de culte. La crucifixion fut supprimée vers 320 sous l'empereur Constantin et fut remplacée par la *furca*, la pendaison à un gibet en forme de fourche, peut-être pour ne pas recourir à la croix devenue symbole du christianisme et du salut universel. Ce dernier mode d'exécution était moins cruel sinon plus humain, car la mort s'ensuivait de manière beaucoup plus rapide.

La croix en sa forme traditionnelle n'est pas une invention des premiers chrétiens, comme le prétendent les Témoins de Jéhovah, qui soutiennent que le Christ aurait été cloué sur un poteau ne



comportant pas de traverse[30]. La croix romaine réglementaire était bel et bien formée de deux éléments : le poteau vertical (*stipes*) et le tasseau horizontal (*patibulum*). À l'endroit habituel des exécutions, le *sessorium*, un terrain situé le plus souvent en dehors de la ville et dégagé, en hauteur si possible, afin que le spectacle puisse être vu du plus grand nombre et servir de leçon, une demi-douzaine de *stipites* étaient plantés dans le sol, prêts à accueillir les condamnés : cela épargnait de la peine aux bourreaux et leur gagnait du temps en leur évitant de devoir chaque fois transporter une poutre pesante, creuser un trou, etc. Le condamné n'apportait sur ses épaules que la traverse, le *patibulum* – d'où l'expression « porter sa croix » (Mc 8,34 ; Lc 9,23). Il se rendait ainsi sur le lieu d'exécution, précédé et suivi de soldats en armes, hué tout au long du trajet par une foule de curieux. Le *patibulum*, d'environ 170 cm de long et 14 cm d'épaisseur, devait peser environ 40 kg – on imagine, dans le cas de sa montée au Golgotha, l'épuisement du condamné, et l'on s'explique les chutes successives de Jésus sur le chemin de croix. Le *stipes* avait de 3 à 3,50 m de haut. Un mètre environ était fiché en terre, si bien que le condamné se retrouvait un peu au-dessus du sol, mais pas beaucoup – on peut cependant se faire l'objection qu'il a fallu une branche d'hysope pour que le soldat puisse présenter sur une éponge du vinaigre à la bouche de Jésus.

Une fois mort, le condamné était dévoré par les loups ou les oiseaux (on songe à François Villon : « pies, corbeaux nous ont les yeux cavés » !). Il arrivait cependant que la crucifixion soit voulue exemplaire, et le condamné en pareil cas se retrouvait beaucoup plus haut, sur un *stipes sublimis*, permettant de le voir de plus loin. Sur le *stipes*, un morceau de bois, la *sedula* en forme de corne, dont il a déjà été question plus haut, permettait au condamné de s'asseoir à califourchon, provisoirement ou durablement. On trouve dans certaines descriptions du supplice de la croix que le crucifié aurait eu une planchette sous les pieds et « un petit strapontin entre les cuisses, en sorte qu'il y était pour ainsi dire assis à califourchon ». Il n'est pas sûr que ces aménagements correspondent à la règle générale. En revanche, « au-dessus de sa tête, un écriteau portait le nom du condamné et le motif de la condamnation ». La mort pouvait être accélérée par le *crurifragium*, le brisement des os des jambes avec un maillet ou une masse de fer[31].

« Le condamné était d'abord fouetté, puis emmené vers le lieu des exécutions capitales[32]. » Une fois arrivé à destination, il était dénudé complètement et fouetté dans le dos, étape du châtiment qu'il ne faut pas confondre avec la condamnation à mort par le fouet, le *flagrum*. Les bourreaux (*carnifices*) utilisaient de longues lanières de cuir au bout desquelles étaient fixés des osselets de mouton ou des billes de plomb. Si le condamné devait être cloué, comme c'était le cas général (l'encordage était beaucoup plus rare que l'enclouage[33]), un bourreau commençait par clouer une main à l'extrémité du *patibulum*, au niveau du poignet (la paume de la main se serait déchirée sous le poids du corps). On peut supposer que les trous destinés à accueillir les clous étaient déjà ébauchés dans la poutre. Tirant au maximum sur l'autre bras, le bourreau clouait alors l'autre poignet à l'autre extrémité du *patibulum*. Puis deux bourreaux, chacun à une extrémité du *patibulum*, le soulevaient d'un coup de reins pour l'imbriquer dans la mortaise du *stipes* disposée à cet effet à son sommet. Le *stipes* ne devait pas être trop haut, sinon les bourreaux ne seraient pas arrivés à hisser le *patibulum* (dans le cas du *stipes sublimis*, il leur fallait utiliser une échelle double). *Stipes* et *patibulum* formaient ensemble une *crux commissa* (de *commitere* : assembler), une croix en T. Mais il pouvait aussi se faire que le *patibulum* soit inséré dans une encoche creusée dans l'épaisseur du *stipes* ; la partie supérieure du *stipes* dépassait alors la poutre transversale et l'ensemble prenait la forme d'une croix latine (†), *crux immissa* ou *crux capitata*. Les clous utilisés ensuite pour clouer les pieds l'un sur l'autre (ou plutôt de part et d'autre du *stipes*, comme semble avoir été crucifié le squelette de Jérusalem, par les talons) étaient enfoncés dans le haut du pied. En haut ou au-dessus du *stipes* était fixée une planchette de bois, le *titulus*, sur laquelle était inscrit le motif de la condamnation, que le condamné avait portée autour du cou jusqu'au lieu du supplice, afin que la foule pût prendre connaissance du crime commis. La suite probable ou plutôt fatale n'est pas très agréable à raconter. Elle a fait l'objet d'une description anatomique par un chirurgien, le docteur Barbet, de l'hôpital Saint-Joseph à Paris, dans un livre publié en 1930[34]. L'agonie était atroce. Selon la constitution fragile ou robuste du condamné, la mort du crucifié survenait plusieurs heures ou plusieurs jours après son crucifiement, par asphyxie, sauf quand ses tibias étaient brisés, ce qui provoquait sa mort immédiate.

Les auteurs contemporains sont peu bavards à ce sujet, ce qui s'explique en partie par le fait que les personnes cultivées considéraient la crucifixion comme « un châtiment barbare, dont on parlait le moins possible[35] ». Elles étaient unanimes à estimer que cette forme de supplice promettait la mort la plus cruelle, la plus avilissante. Il n'est pas sûr, hélas, qu'ils aient eu absolument raison : la cruauté humaine inventera pire, assurément. Mais leur conviction peut expliquer la manière de censure consciente ou inconsciente qui a pu s'opposer longtemps à la représentation d'un tel supplice, à peu près partout sur la surface du globe, jusqu'au jour où une religion en pleine expansion résolut de faire sien ou accepta que l'on fît sien le signe de la croix et de se l'annexer, et même de faire du Crucifié son symbole identitaire. Comment, par quelles étapes, pourquoi, et jusqu'à quand ? C'est pour tenter d'éclairer cette préhistoire d'un problème contemporain que nous nous sommes lancés dans cette enquête...

III/ LES RÉCITS DE LA MISE À MORT DE JÉSUS DE NAZARETH

La Crucifixion de Jésus est racontée par chacun des quatre évangiles canoniques (Mt 27,33-56 ; Mc 15,22-41 ; Lc 23,33-49 ; Jn 19,17-37). La tradition chrétienne repéra bientôt dans l'Ancien Testament un certain nombre de textes qui paraissaient l'annoncer[36]. Les évangélistes ne s'étendent pas sur le crucifiement proprement dit, se bornant à rapporter : « Ils le crucifièrent » (Marc, Luc et Jean), « l'ayant crucifié » (Matthieu). Raymond Brown s'en étonne à juste titre : dans toute la littérature comparable, fait-il observer, il n'est aucun moment crucial qui ait été rapporté de manière aussi sèche et dépourvue d'information. « Pas un mot sur la forme de la croix, sur la façon dont il y était cloué ou lié, sur le niveau de douleur [...] la crucifixion des deux criminels est l'objet du même manque d'intérêt. Aussi sommes-nous très dépendants d'indices extérieurs au Nouveau Testament[37]. » C'est d'autant plus étonnant qu'« au 1er siècle de notre ère, Jésus est le premier Juif qui, à notre connaissance, ait été crucifié ». Durant la période allant de l'an 1 à l'an 150, en tout état de cause, les cas de crucifixion sont rarement attestés ailleurs (en Grèce, Asie Mineure, Syrie), sauf en Judée à partir de l'an 44 (deuxième période de la préfecture romaine en cette province) et à Rome, sous Néron. Les évangélistes ne s'attardèrent pas sur ces faits. Ils devaient avoir conscience du caractère réputé honteux de ce supplice et subodorer le parfait et « constant mépris des écrivains païens pour une religion qui accorde la plus haute estime à un homme exécuté par le pire des châtiments, la croix infamante[38] ». Ils ciselèrent, en revanche, la figure ou le rôle

(plutôt que le portrait) de celui qui, conformément aux Écritures, obéissant au Père, accepta de faire le sacrifice de sa vie pour le salut du genre humain. Le récit de sa Passion fourmille de passages de la Première Alliance.

Jésus fut livré à Pilate, représentant de l'autorité romaine, par le sanhédrin lui-même, donc par les autorités religieuses du peuple juif, résolues à le condamner en le faisant disparaître sous l'accusation de blasphème (Mt 27,57-66). Cela advint en l'an 30 de notre ère, le 14 du mois de Nizan (vendredi 7 avril), du moins si l'on se fie à la tradition johannique, qui fait mourir Jésus le jour de la Préparation de la fête pascale des Juifs (Jn 19,14), afin de le faire apparaître comme le véritable agneau pascal, alors que les Synoptiques présentent le dernier repas de Jésus comme celui de la nouvelle Pâque.

Les récits évangéliques fournissent des indications sur les lieux concernés par l'acheminement du condamné jusqu'au lieu du supplice, sur les témoins, à commencer par Marie et saint Jean, puis le centurion, déclarant : « Vraiment cet homme était le Fils de Dieu[39] » (Jn 19,26-27), puis sur tout ce qui est connaissable de la croix, du *titulus*, de la tunique, de la couronne d'épines, des larrons, du porte-éponge, etc. L'apport des apocryphes n'est pas considérable. Les *Actes de Pilate*, une section de l'*Évangile de Nicodème*, et un apocryphe du ve siècle se contentent d'ajouter aux récits des Synoptiques qu'un *perizonium* fut accordé au Christ avant son crucifiement et qu'on plaça la couronne d'épines sur sa tête. C'est dans ce texte que les larrons sont nommés, Dismas étant le nom prêté au bon larron et Gestas à l'autre, le centurion converti étant appelé Longinus, et le porte-éponge Stephaton.

R. Brown étudie à son tour le mode de fixation de Jésus à la croix[40] et penche pour une fixation par des clous plutôt que par des liens, puisqu'il donnera lors de ses apparitions ses mains à regarder : Lc 24,39, ce qui donne à penser qu'elles étaient percées ; Jn 20,25.27 est explicite et mentionne la marque des clous dans les mains de Jésus ; mais un psaume a dû peser de tout son poids : « ils m'ont percé les mains et les pieds » (Ps 22,17), sur une croix en T plutôt que sur une *crux immissa*, avec trois clous plutôt qu'avec quatre (lors de son pèlerinage en Terre sainte et de « l'invention » de la sainte croix, la mère de Constantin, Hélène, explique R. Brown, n'en aurait retrouvé que trois, et c'est pourquoi ce nombre s'est imposé dans la période gothique ; on reviendra plus tard à quatre clous).

S'agissant enfin de la façon de parler de la croix du Christ dans la prédication des Apôtres et les premiers symboles, rappelons que pour saint Paul, la croix, scandale pour les Juifs et folie pour les Grecs, est puissance et sagesse de Dieu pour les appelés. Le christianisme, notamment et surtout en sa version catholique, lui doit pour une bonne part d'avoir été pensée et perçue comme la religion de la souffrance et de la croix. Celle-ci va connaître par la suite une valorisation en théologie, avec un formidable développement de la réflexion sur le lien entre le sacrifice librement consenti de la croix et la Rédemption : il ne sera question que de cela, d'une certaine façon, par la suite.

I

DE LA CROIX VIDE À LA FIGURATION DU CHRIST EN CROIX

(Ier-Ve SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ LE TEMPS DE L'ABSENCE ET DES ÉBAUCHES (Ier-IIIe SIÈCLE)
1/ La crucifixion introuvable
2/ Gemmes magiques
3/ La croix dans les catacombes et sur les sarcophages
4/ Constantin

II/ LA CROIX VIDE COMME SIGNE DE VICTOIRE
1/ Baptistères de Naples et d'Albenga
2/ Sainte-Pudentienne de Rome
3/ Mausolée de Galla Placidia
4/ Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne

III/ PREMIÈRES FIGURATIONS DU CHRIST EN CROIX
1/ Le crucifix à tête d'âne du Palatin
2/ L'ivoire de Londres
3/ Le relief de la porte de Sainte-Sabine à Rome

CONCLUSION

INTRODUCTION

On ne connaît aucune représentation antique du supplice de la Crucifixion avant l'ère chrétienne et hors du monde chrétien. La présence au musée de Berlin, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, d'un supposé précédent exceptionnel, à savoir une hématite du IIIe siècle représentant Orpheos Bakkikos (Dyonisios) en croix, dont il n'est désormais plus possible de vérifier si elle était authentique ou s'il s'agissait d'un faux, a quelque temps conduit certains historiens à soutenir la thèse à tout le moins aventureuse selon laquelle la Crucifixion du Christ relèverait de la légende, dans le prolongement de celle d'Orphée. Cette hypothèse a fait long feu. Il en va de même pour les théories cherchant à établir que le supplice de la Crucifixion aurait suscité en date ancienne, dans d'autres religions hors d'Europe, des représentations d'hommes ou de divinités en croix, telle celle de Krishna.

Il reste vrai que les premières attestations de la figure du Christ en croix sont étrangement tardives et qu'aucune déclaration précise et fiable ne nous est parvenue sur la forme de la croix historique du Christ. Ce premier chapitre se propose d'exposer l'ampleur et la raison d'être probable de cette absence, et de passer en revue comment sont advenues les premières représentations de la Crucifixion, une fois traversée la longue période au cours de laquelle elles semblent n'avoir tout simplement pas existé.

Il n'y a en tout cas de Crucifié, en l'occurrence de Christ figuré en croix, ni parmi les peintures des catacombes, ni sur les reliefs de sarcophages des IIIe et IVe siècles. Les seules exceptions possibles sont sur des gemmes, bagues et bijoux, difficiles à dater, et parfois d'une authenticité douteuse (voir I/2, « Gemmes magiques »). Sur tous les autres supports, la croix n'y est évoquée que par des formes symboliques, celle du Tau, de l'ancre, du chrisme ; et quand elle est évoquée par « le signe de la croix » géométrique (voir Introduction générale), celui-ci est vide, ou en tout cas dépourvu de Crucifié[1]. Dans les catacombes, le sacrifice rédempteur a été évoqué, mais sous d'autres formes. La croix qui apparaît sur certains sarcophages des premiers siècles de l'ère chrétienne est une *crux nuda*, une croix nue. Au total, les récits des évangiles, des épîtres pauliniennes et les écrits des Pères sur la crucifixion de Jésus n'ont trouvé aucun écho figuratif direct dans l'art d'Église avant le début du Ve siècle. En effet, les deux premières représentations d'un Crucifié que l'on peut dater de manière à peu près assurée et qui nous sont parvenues datent des années 420-430 – il a pu en exister un peu auparavant, mais jusqu'à plus ample informé elles n'ont pas été conservées[2]. Nous revenons maintenant pas à pas sur chacune de ces étapes.

Figure 1 : *Gemme magique en jaspe*, provenant de Gaza, IIIe siècle (?) ; Londres, British Museum

I/ LE TEMPS DE L'ABSENCE ET DES ÉBAUCHES (Ier-IIIe SIÈCLE)

1/ La crucifixion introuvable.

À la lumière du Nouveau Testament, la croix a très vite été comprise comme l'acte suprême de la rédemption du genre humain par le Sauveur et par conséquent comme le signe par excellence du salut chrétien dans le sens indiqué à plusieurs reprises par Paul. « Folie » pour les Grecs et « scandale » pour les Juifs (1 Co 1,23), la « parole de la croix » (1 Co 1,18) est « puissance de Dieu » (*ibid.*) et condense à ses yeux toute l'histoire du salut, et donc non seulement la Crucifixion elle-même, mais le ministère du Christ Rédempteur et sa Résurrection. Mais la représentation de la Crucifixion sur supports matériels n'a pas été pour autant contemporaine des origines du christianisme, tant s'en faut. La croix nue a sans doute été tracée assez vite ici ou là, peut-être dès la fin du Ier siècle ou le début du IIe siècle, notamment sur des tombes et divers autres objets. Peut-être aussi son tracé a-t-il parfois suscité des gestes et d'autres pratiques dévotionnelles. Toujours est-il que le grief de « staurolâtrie » (voir Introduction générale) fut adressé aux chrétiens avant la fin du IIe siècle, puisque Tertullien (vers 160-220) en fait état à deux reprises[3]. S'il recouvre des objets ayant vraiment été d'usage commun, ce qui reste très improbable, il est difficile de savoir lesquels étaient visés. Mais il y a toute chance que le grief en question ait montré du doigt, globalement, pour s'en gausser, l'étroite association entre le Christ et la croix. Et en tout état de cause il n'y a pas trace de Christ en croix remontant à cette époque.

Cette absence, compte tenu de l'inexistence de toute interdiction explicite et formelle promulguée par quelque autorité[4], ne peut s'expliquer que par le sentiment largement partagé, au cours des premiers siècles de l'ère chrétienne, que le Verbe fait chair, Rédempteur et Sauveur du monde, ne saurait être célébré dignement et adéquatement par la fabrication et la diffusion d'une figure de supplicié soumis à une mort connue comme atroce et infamante. Cette ré-

ticence accompagnée de retenue voire d'évitement décidé fut proche, en ses effets, d'une censure décidée voire d'un interdit au sens de l'inconscient collectif, indépendant de toute interdiction[5]. Elle est d'autant plus significative qu'elle n'a pas duré moins de quatre siècles. Alors que la Crucifixion est attestée et longuement racontée, comme un achèvement, dans chacun des quatre évangiles canoniques, et que les effets salutaires de la souffrance du Christ en croix ont été l'objet d'une thématisation importante, en particulier dans les écrits de Paul, la représentation de la Crucifixion a été évitée ou en tout cas ignorée par les chrétiens durant tout ce temps. Entre la mise en valeur mémorielle et l'exaltation théologique du sacrifice du Christ en croix et sa traduction en image, on ne saurait donc postuler aucun automatisme immédiat, aucun lien nécessaire de cause à effet. Les rythmes de la conceptualisation ne sont pas ceux de la traduction en figures. Les explications proposées ou recensées par les chercheurs[6] ne diffèrent que par des nuances, et concordent pour l'essentiel, en invoquant surtout le peu d'appétence des chrétiens pour la représentation de l'horreur que représentait un crucifié en croix, certains auteurs allant jusqu'à parler d'un véritable dégoût pour ce supplice[7]. Autant la croix glorieuse et le signe abstrait étaient tolérables, autant le motif du Crucifié était perçu comme en contradiction avec l'affirmation de la Résurrection et le contenu du Credo, sans parler de ce que le signe allait progressivement devenir sous Constantin[8]. Tout se passe comme s'il avait fallu à la conscience chrétienne près de quatre siècles pour réconcilier mentalement et culturellement l'idée centrale de la victoire sur la mort et la posture d'un corps d'homme en croix.

2/ Gemmes magiques[9].

« Le moment de la naissance de l'image de la crucifixion n'a toujours pas été déterminé exactement. En général, on indique comme premiers exemples des gemmes magiques, mais la datation de ces objets est impossible à établir de manière incontestable[10]. » Ces petits objets servaient sans doute d'amulettes dans les cercles gnostiques. Au début du siècle dernier, les érudits étaient portés, après avoir lu, entre autres textes d'époque, l'*Adversus Haereses* d'Irénée de Lyon (140-202, évêque de cette ville à partir de 177), à postuler l'existence de gemmes dès le IIe siècle, avec Crucifié incrusté. La recherche plus récente tend à se montrer plus circonspecte. On estime en effet que la gemme d'origine égyptienne retrouvée à Gaza, aujourd'hui conservée dans la collection Péreire de Paris, pourrait constituer une première, avec son Crucifié empalé, identifié comme Christ par une inscription (« Fils du Père, Jésus Christ »), et est à dater du IIIe siècle, pas avant[11].

On peut mentionner au moins quatre gemmes porteuses d'un motif d'homme en position de crucifié, sinon fixé sur une croix visible. D'abord une gemme en jaspe rouge, montée sur une bague et servant de sceau, conservée à Londres, rapportée de Gaza en Syrie, attribuée à des milieux gnostiques, en particulier aux disciples de Basilide, dont il est question chez Irénée, dans l'*Adversus Haereses* (I, 24, 3-7)[12]. C'est l'une des plus anciennes crucifixions connues, avec un Crucifié porteur d'un nimbe crucifère (fig. 1). À ses côtés un homme et une femme à échelle réduite, joignant les mains[13]. Puis une cornaline trouvée à Kustendje (Costanza), une ville portuaire sur la mer Noire en Roumanie, vraisemblablement du IIe siècle, représentant le Christ debout, dominant les douze apôtres à échelle réduite, avec l'inscription *ichthus* en partie lisible, à l'envers, ce qui donne à penser que cette pierre servait de cachet[14]. Une autre cornaline présente à peu près le même modèle, sans doute plus tardif (IIIe siècle), avec néanmoins quelques variantes, notamment un Crucifié avec *suppedaneum* ; l'inscription est cette fois HECOXPECTOC (*ihesos christos*).

Un jaspe vert doit être ici signalé, avec le Christ en croix vêtu d'une tunique qui lui couvre le bas du corps, avec de part et d'autre Longinus et Stephaton, le porte-lance et le porte-éponge[15]. Il témoignerait du passage, en raison de l'invention de la Croix par sainte Hélène, du sentiment de répugnance envers ce supplice à des marques de dévotion. S'il est vraiment du IVe siècle, comme on l'a soutenu[16], il constituerait une exception, la seule connue à ce jour, à ce que nous avons affirmé dès le début de ce livre, à savoir qu'il aura fallu attendre le début du Ve siècle pour voir apparaître les premières figures de Christ en croix.

3/ La croix dans les catacombes et sur les sarcophages.

La croix est peu présente dans les catacombes[17], une vingtaine de fois en tout, sous un signe ou un autre, à savoir un croisement de lignes sobrissime, ou le tau, ou l'ancre[18], par exemple dans les catacombes de Priscille, ou celles de Pierre et Marcellin, et dans les cimetières de Calliste et de Domitille. Le sacrifice rédempteur a pu y être évoqué sous d'autres formes, assurément, par exemple par celle de l'Agneau juché sur un monticule, d'où coulent les quatre fleuves du paradis : symbole du sacrifice, cet animal a pu tenir lieu d'allusion à la Crucifixion, au sacrifice du Christ « immolé » pour le salut du monde. De même, le symbole de la croix nue, sans la moindre trace de corps fixé dessus, apparaît dans l'art des catacombes, par exemple dans l'hypogée de Lucina, au IIIe siècle, et devient courant au IVe siècle. Quelques pierres tombales ont eu aussi la croix gravée avant même l'époque de Constantin[19].

Encore au cours de la seconde moitié du IVe siècle, voire bien plus tard, en tout cas après la « conversion » de Constantin, certains reliefs de sarcophages comporteront parfois la croix surmontée du *labarum* en arborant au centre de leur grand côté une *crux nuda* surmontée d'un chrisme (le signe formé par les deux premières lettres du nom du

Christ en grec : X et P ; voir Introduction générale) entouré d'une couronne de laurier, qui annonce la Crucifixion tandis que les soldats romains assis à son pied – comme sur le sarcophage n° 164 du Vatican, où l'un des deux soldats, éveillé, regarde la croix, tandis que l'autre est assoupi – font allusion à la garde du tombeau (Mt 28,4 et 13) et par conséquent, indirectement, à la Résurrection (fig. 2)[20]. Mais il se confirme ici que « La Passion du Christ est quasi absente[21] » du tout premier art chrétien. Et cette « lacune », si l'on peut dire, que l'on observe également dans le cycle de la vie du Christ d'un des chefs-d'œuvre de l'ivoirerie paléochrétienne, dénommé la « Lipsanothèque de Brescia » en raison de sa conservation au musée Santa Julia de cette ville italienne, fait prendre conscience d'un écart étonnant entre l'iconographie des catacombes et le noyau du kérygme, notamment en sa version paulinienne.

Figure 2 : *Relief de sarcophage*, IVe siècle ; Rome, Museo Pio Cristiano, sarcophage n° 164

4/ Constantin.

C'est avec l'avènement de Constantin que tout va changer[22]. La croix, instrument de supplice infamant, commence alors à être l'objet d'un formidable processus d'euphémisation, qui se poursuivra du IVe au VIe siècle, et qui eut progressivement pour effet que le sentiment de répugnance que l'on devait ressentir très généralement à l'égard du symbole d'un supplice dégradant laissa progressivement la place au respect, d'où la montée en puissance d'une célébration publique de ce symbole.

Les principales étapes de ce processus complexe furent la vision de l'empereur, l'édit de Milan, l'adoption du labarum avec le chrisme apposé sur les boucliers et les étendards, la découverte de la vraie croix par Hélène, la croix sur les pièces de monnaie, l'abolition du supplice, sinon par Constantin lui-même, comme l'ont donné à entendre Aurelius Victor et Sozomène[23], du moins dans les décennies qui ont suivi la fin de son règne, et probablement sous Théodose, et l'institution d'un rite de vénération des reliques de la croix à Jérusalem, dont le récit d'Égérie atteste qu'il a existé dès la fin du IVe siècle ou le début du Ve siècle[24]. Il ne faudra toutefois pas moins d'un siècle après la vision de Constantin pour qu'apparaissent les premières représentations du Christ en croix.

On ne saurait surestimer le rôle de l'*inventio crucis* par sainte Hélène, la mère de Constantin, lors de son pèlerinage en Terre sainte en 326, d'une croix réputée miraculeuse et dont les reliques vont être désormais activement recherchées et achetées au prix fort, dans tout le monde chrétien. « L'invention du bois de la Passion, quelle que soit la réalité de cet événement rapporté par les légendes, a largement contribué à la diffusion du culte de la Croix à partir des années 340. A-t-elle contribué aussi à la création des images de la croix glorieuse ? C'est plus que probable, bien que ce soit difficile à établir[25]. » Le récit du pèlerinage d'Égérie (Éthérie), vers 400, au chap. 36, atteste pour la première fois l'exposition d'une relique de

la croix à Jérusalem au Saint-Sépulcre, dans un « *locus argenteus deauratus* », que les croyants sont invités à venir embrasser le Vendredi saint sous la surveillance de diacres (chap. 37). Une célébration de la relique de la Sainte Croix a lieu à Poitiers en 569. Le culte de la croix présuppose cette « invention » que raconte la légende de la croix[26], dont le premier témoin est Cyrille de Jérusalem, vers 350.

Le *labarum* de Constantin, comme nous le disions plus haut, désigne l'étendard timbré du chrisme que ses troupes portaient lors de la bataille contre Maxence. Eusèbe de Césarée, qui n'a sans doute vu le *labarum* qu'en 325 au plus tôt, le décrit longuement, et sa description commençait ainsi, en postulant qu'il aurait été confectionné et utilisé sous cette forme dès 312 : « il était fabriqué de la façon suivante. Une longue hampe faite d'or comportait une barre transversale, pour former une croix. En haut, au sommet de l'ensemble, était fixée une couronne de pierres précieuses et d'or sur laquelle figurait le symbole du vocable salutaire, deux lettres grecques indiquant le nom du Christ, signifié par les deux premiers caractères, le *rhô* (P) étant partagé en son milieu par le *chi* (X) [...][27]. » En réalité, le signe apposé sur boucliers et étendards lors de la lutte contre Maxence devait se réduire au chrisme et la forme cruciforme n'a sans doute figuré sur les monnaies que lors des dernières années du règne, à partir de 327 (la hampe du *labarum* perce le serpent figurant Licinius[28]). Autre exemple, le solidus conservé au British Museum, représentant l'empereur Valentinien Ier en habit militaire tenant d'une main le *labarum* orné d'un chrisme et portant de l'autre une Victoire sur un globe, vers 364-367[29] (fig. 3).

Figure 3 : *L'empereur Valentinien tenant le labarum*, pièce de monnaie, fin du IVe siècle ; Paris, BnF

II/ LA CROIX VIDE COMME SIGNE DE VICTOIRE

La croix n'apparaît en gloire, comme signe de victoire, qu'à la fin du IVe siècle. Il pouvait difficilement en être autrement. Tant que le supplice de la crucifixion, réservé aux esclaves, fut en vigueur, il était impensable d'en mettre une dans la main de l'empereur, ou d'en orner les murs ou les voûtes des absides ou des murs des édifices de culte ou des mausolées, ou même d'en apposer une sur les boucliers ou les étendards des soldats. C'est seulement après la « conversion » de l'empereur Constantin et une fois le supplice définitivement aboli sous son successeur Théodose qu'un art de la croix put se développer sans plus véhiculer de connotations négatives. Les premières représentations de la croix glorieuse dans l'art monumental des édifices cultuels ne sont donc pas antérieures au début du Ve siècle. Nous présentons ci-dessous les principales de celles qui ont été conservées. L'idée fut bientôt en germe d'une croix d'or gemmée[30].

1/ Baptistères de Naples et d'Albenga.

La création des baptistères, ces architectures d'église réservées exclusivement à l'administration du baptême, et distincte des édifices cultuels proprement dits, a suivi l'édit de Milan. Mais celle des cuves baptismales est probablement antérieure, d'environ au moins un siècle : la *domus ecclesiæ* de Doura Europos, créée vers 230, en comprenait déjà une[31]. Beaucoup d'entre elles ont été ornées d'une croix solennelle, soit sur l'un des côtés de la cuve baptismale, comme sur celle de Split, soit au fond de la cuve, comme il en existe de beaux exemples dans les baptistères de Tunisie (voir chap. 3, I/3).

Le plus ancien baptistère qui ait été conservé, celui de San Giovanni in Fonte, daté « vers 400 », encore dénommé « de Sôter », du nom de l'évêque qui l'a fait construire à côté de la cathédrale San Gennaro de Naples, est sommé par un staurogramme doré en mosaïque (fig. 4)[32]. La croix est au sommet de la voûte, inscrite sur un fond bleu constellé d'étoiles à huit branches, elles sont soixante-quatorze en tout, de dimensions et de couleurs variables, ce fond circulaire étant lui-même entouré d'une large bande avec une série de

Figure 4 : ***Mosaïque avec staurogramme***, vers 400 ; Naples, San Giovanni in Fonte, voûte du baptistère

motifs paradisiaques où alternent les corbeilles de fruits et les volatiles festifs, parmi lesquels le phénix. Ses extrémités sont ansées (*mit geschweiften Enden*, en allemand). Les lettres A et ω, première et dernière de l'alphabet grec, ne sont pas suspendues à son bras horizontal mais placées en dessous. Le sommet de l'axe vertical est pour ainsi dire nimbé, et couronné d'une main sortant d'une couronne de laurier tenue par le bas, comme pour la placer sur le sommet du *rhô*.

Daté de la fin du Ve siècle ou du début du VIe siècle, le baptistère d'Albenga, dans la province de Savone en Ligurie, à plan centré doté de niches rayonnantes, est orné non plus d'un staurogramme mais d'un chrisme diffracté trois fois, avec trois fois la boucle sommitale du *rhô*, trois fois les extrémités ansées du *chi*, flanqué d'une triple inscription des lettres alpha et oméga (fig. 5), la triplicité des signes renvoyant à la dimension trinitaire du baptême « au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit » : « au milieu des colombes qui représentent les âmes, le monogramme du Christ se projette en une triple image, allusion peut-être à la triple immersion au nom des trois Personnes[33] ». Les lettres A et ω, qui se rencontrent sur le livre ouvert tenu par le Christ sur un sarcophage du milieu du Ve siècle conservé à San Francesco de Ferrare[34], ont pour but de rappeler, dans la ligne d'un verset de l'Apocalypse[35], l'éternité du Verbe qui s'est incarné pour mourir sur la croix (que le X évoque), puis pour ressusciter et enfin siéger à la droite du Père pour les siècles des siècles.

2/ Sainte-Pudentienne de Rome.

Un premier pas dans cette direction a été fait par celui ou ceux qui ont représenté une croix aux bras sertis de pierres précieuses. Il est permis de penser qu'une telle idéalisation de l'instrument du supplice est née dans le milieu impérial. La *Vita Constantini*, œuvre attribuée à Eusèbe de Césarée, relate que l'empereur, épris de l'amour de Dieu, fit placer « le symbole de la Passion salutaire, composé de diverses pierres précieuses dans un or de grande valeur, sur le plafond de la salle la plus éminente du palais impérial de Constantinople[36] ». Ce symbole (*tou sôteriou pathous sumbolon*) pourrait avoir été tout simplement le labarum. Témoins la monnaie de bronze de Constantin, frappée en 327, avec au revers le labarum surmonté du chrisme (la hampe du labarum perce le serpent figurant Licinius[37]), ou bien le solidus conservé au British Museum, représentant l'empereur Valentinien Ier tenant le labarum, vers 364-367[38] (fig. 3).

Mais c'est surtout Théodose Ier (379-395)[39] qui a fait de la croix l'enseigne principale de l'Empire, après avoir érigé le christianisme en religion d'État et interdit l'exercice public de tous les autres cultes. Théodose II, son petit-fils, qui règne de 408 à 450, aurait fait ériger sur le Golgotha une croix d'or gemmée[40] – ses successeurs feront entrer la croix comme étendard de l'empereur sur les monnaies[41]. Les plus anciens exemples connus de croix gemmée sont des reliefs de sarcophages du troisième quart du IVe siècle, où elle est tenue par le Christ, sur le modèle des statues des empereurs montrés l'étendard à la main. Celui du Christ, c'est sa croix[42]. Un élément y fut ajouté vers 400 : les pommeaux, petites protubérances fixées aux extrémités des bras[43]. L'exemple probablement le plus ancien de ce décor apparaît dans la partie haute de la mosaïque absidiale de Sainte-Pudentienne de Rome, dans les premières années du Ve siècle. L'apparition des grandes images d'abside remonte à la seconde moitié du IVe siècle[44]. Mais les plus anciens exemples conservés d'absides dominées par la figure du Christ trônant sont du début du Ve siècle, à l'image de celles de la Basilica Severiana de Naples et de Sainte-Pudentienne de Rome, dont la mosaïque d'abside a été réalisée vers 430.

Cette dernière église tire son nom d'un certain Pudens, qui y avait établi une maison de prière avant 311, *pudentiana* ayant sans doute désigné au départ l'église de Pudens, et ayant été ensuite compris comme le prénom de l'une de ses deux filles[45]. La basilique a été construite sous le pontificat de Sirice, de 384 à 399. Les travaux ont été achevés sous Innocent Ier (401-417). La mosaïque d'abside (fig. 6) représente, au registre inférieur, un Christ d'une taille monumentale (assis, il mesure près de 2 m de haut), à la chevelure abondante, siégeant sur un trône surélevé, faisant de la droite le geste de prise de parole de l'iconographie païenne antique consistant à lever la main, paume ouverte en direction des auditeurs, avec index et médius dressés. Sur le livre qu'il tient ouvert, on peut lire : *Dominus conservator ecclesiæ Pudentianæ*, le titre de *conservator* (« sauveur ») renvoyant aussi bien à Jupiter qu'à l'empereur, déclaré *conservator orbis* (« sauveur du monde ») lors de son *adventus* (son « intronisation » ou entrée protocolaire en ville). Le Christ domine la couronne des apôtres répartis en deux sous-groupes devant un mur percé de portes et coiffé d'un toit

Figure 5 : ***Mosaïque avec triple chrisme***, fin Ve ou début VIe siècle ; Albenga, voûte du baptistère

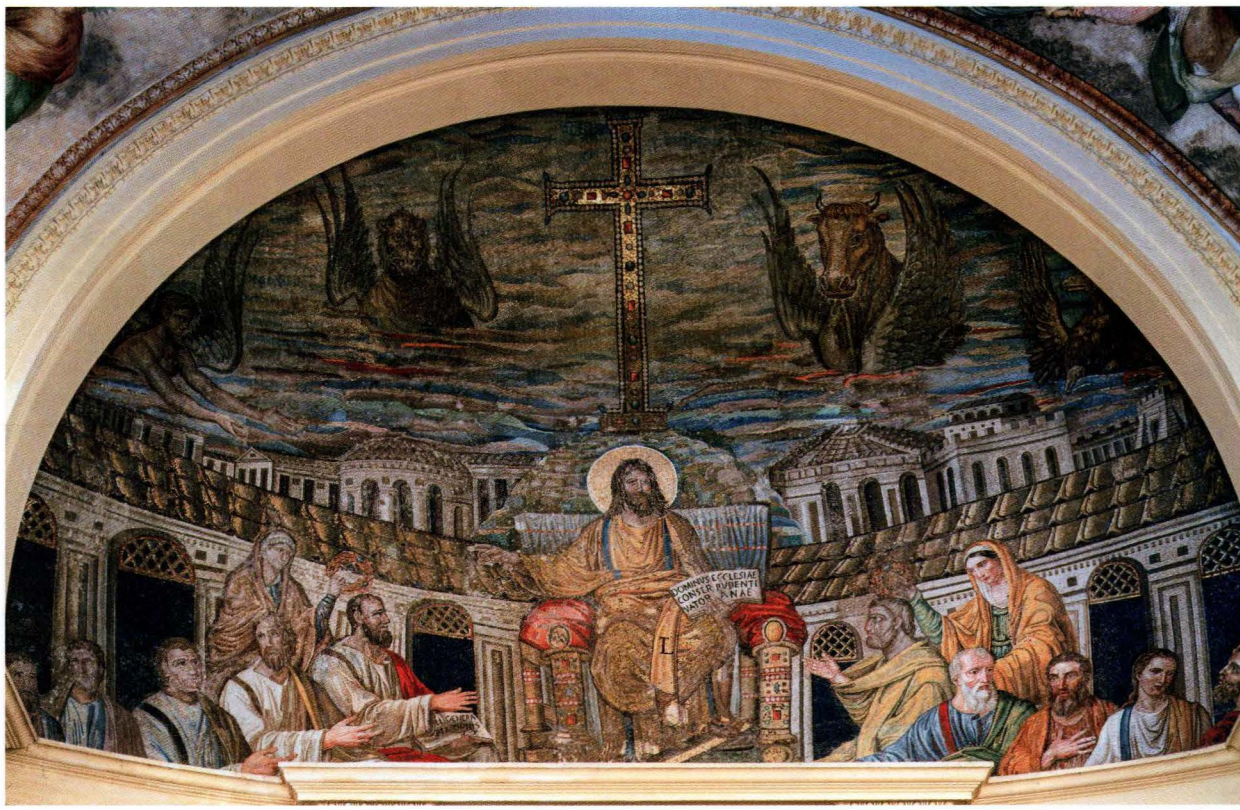


Figure 6 : *Mosaïque*, vers 420 ; Rome, abside de l'église Sainte-Pudentienne

au-dessus duquel émergent les édifices d'une ville : c'est la Jérusalem céleste, symbolisée par une série de sanctuaires, ceux de la Jérusalem historique : « Voulant montrer que la réunion eschatologique [...] a lieu dans la Jérusalem céleste, on ne se contenta pas de faire apparaître derrière les personnages les murs et les portes d'une ville idéale [...], mais on donna à la ville céleste l'apparence de la Jérusalem des pèlerinages aux Lieux saints[46]. » On reconnaît entre autres la rotonde de l'*Anastasis*, c'est-à-dire le Saint-Sépulcre, et l'église polygonale de l'Ascension avec ouverture sur le toit, évoquée par des récits de pèlerin[47].

Debout derrière la couronne des apôtres, les personnifications de l'Église des juifs (*Ecclesia ex circumcisione*) et de celle des gentils (*Ecclesia ex gentibus*), dont saint Augustin disait que la réunion fera « la congrégation universelle et catholique du genre humain[48] ». Elles sont représentées en femmes voilées portant des couronnes de laurier[49], sur le modèle des Victoires couronnant les empereurs ; et plutôt que de dire qu'elles couronnent ici Pierre et Paul[50], placés il est vrai juste sous lesdites couronnes, on peut se demander si elles ne sont pas tendues plutôt (ou tout autant) vers le Christ lui-même, ce qui serait plus en accord avec la signification antique du geste[51]. Mais ce n'est pas cette interprétation qui prévaut.

Au second plan, juchée sur un monticule qui, en raison de son placement sous la croix et entre les édifices caractéristiques de Jérusalem peut être interprété comme une représentation du Golgotha, se détache sur un ciel empli de nuées la croix glorieuse, une grande croix gemmée unissant la terre et le ciel, placée au milieu des symboles des quatre Vivants de la vision d'Ézéchiel (Ez 1) disposés en trapèze (en haut, le lion à gauche et le bœuf à droite ; en bas, l'homme ailé à gauche et l'aigle à droite) : ces quatre symboles, selon saint Irénée, renvoient aux quatre vents, aux quatre points cardinaux, aux quatre régions[52], aux quatre évangélistes, bref, ils symbolisent l'universalité de la prédication du salut – leur présence autour de la croix fait qu'on peut parler ici, en rigueur de termes, de *Majestas crucis*. Placée entre les symboles des quatre Vivants de la vision d'Ézéchiel et remplaçant pour ainsi dire le Trônant anthropomorphe entrevu par le prophète (Ez 1,26), ou le Pantocrator, la croix en question pourrait être synonyme de la personne du Christ. « Dans ce cas, nous aurions sur cette mosaïque deux représentations du Sauveur. Celle d'en bas le montrerait dans et avec son Église, conformément à ses propres paroles : "Et moi je suis avec vous pour

toujours, jusqu'à la fin du monde" (Mt 28,20). Celle d'en haut le montrerait résidant dans sa demeure céleste et dans la gloire éternelle, qui est l'attribut commun de *yhvh* et du Fils sacrifié[53]. » Elle « brille par son or, ses pierres précieuses et ses bords perlés ; les pommeaux verts ajoutent leur couleur à cette apparition somptueuse du signe du Salut[54] ». Les extrémités bouletées des croix antiques et médiévales symboliseraient les fruits que produit le Bois salutaire devenu le nouvel Arbre de Vie[55].

« Ainsi, au début du Ve siècle, s'achève une évolution : on crée une figuration qui, par sa forme générale, évoque immédiatement l'instrument du supplice de Jésus, mais dont le revêtement somptueux [...] fait apparaître le thème de la victoire et de la gloire. Avec cette nouvelle formule disparaissent aussi la complexité des formes de la Croix-Trophée et l'allusion directe à l'iconographie politico-militaire. Les deux aspects de la doctrine de la Croix se trouvent désormais harmonieusement réunis et c'est sans doute l'équilibre [...] qui a fait de cette formule la figuration "canonique" de la Croix pendant de longs siècles[56]. » C'est « le plus ancien exemple d'association du Christ et du tétramorphe dans un décor monumental[57] ». Cette croix monumentale n'a été achevée qu'en 420, plusieurs années après l'exécution du registre inférieur : elle évoquerait celle élevée par Théodose II sur le Golgotha[58], ou bien le récit de l'apparition miraculeuse de la croix rapporté par Cyrille de Jérusalem[59]. On est donc passé ainsi de la croix-trophée à la croix théophanique, entourée des quatre Vivants (*Majestas crucis*).

3/ Mausolée de Galla Placidia[60].

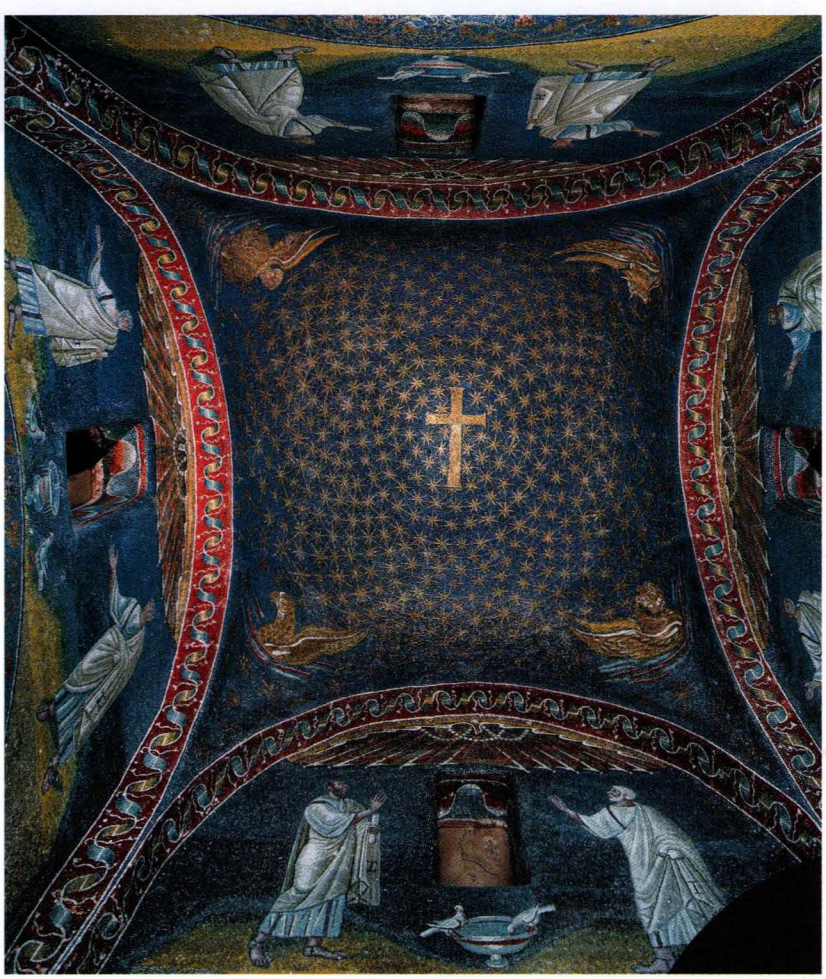
Galla Placidia est le nom d'une impératrice romaine (390-450) fille de Théodose Ier , demi-sœur des empereurs Arcadius et Honorius, et tante de Théodose II. Ce fut une chrétienne convaincue. Elle a été inhumée à Rome aux côtés de son père Théodose mort en 395, et non dans le mausolée qu'elle s'était fait construire à Ravenne vers 430, qui porte son nom. Le bâtiment d'allure modeste, de plan cruciforme, mesure 12,75 x 10,25 m.

Dans ce mausolée de Ravenne, de style byzantin, mondialement connu pour ses mosaïques, le programme de la décoration place la croix au centre, comme en témoigne éloquemment sa position dans la voûte centrale (fig. 7), où une croix latine dorée resplendit au milieu d'un ciel constellé de cinq cent soixante-sept étoiles dorées[61]. Cette croix s'élevant dans ce ciel bleu profond, étoilé, à partir de l'Est, est interprétée comme le signal du second avènement du Christ, le signe de la venue du Fils de l'homme attendue de l'Orient : « le soleil s'obscurcira, la lune perdra son éclat, les étoiles tomberont du ciel et les puissances des cieux seront ébranlées. Et alors apparaîtra dans le ciel le signe du Fils de l'homme » (Mt 24,29-30). Chaque coin de la coupole est le réceptacle d'un Vivant doré, représenté en buste, sans livre, sans auréole, émergeant de nuages stylisés rouge, orange et blanc. Mais à la différence du baptistère de Naples où les ailes des vivants sont au nombre de six, là elles sont deux[62]. »

4/ Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne[63].

Cette église fut consacrée en 549. L'essentiel de son décor d'origine consiste

Figure 7 : ***Mosaïque*** ; Ravenne, mausolée de Galla Placidia



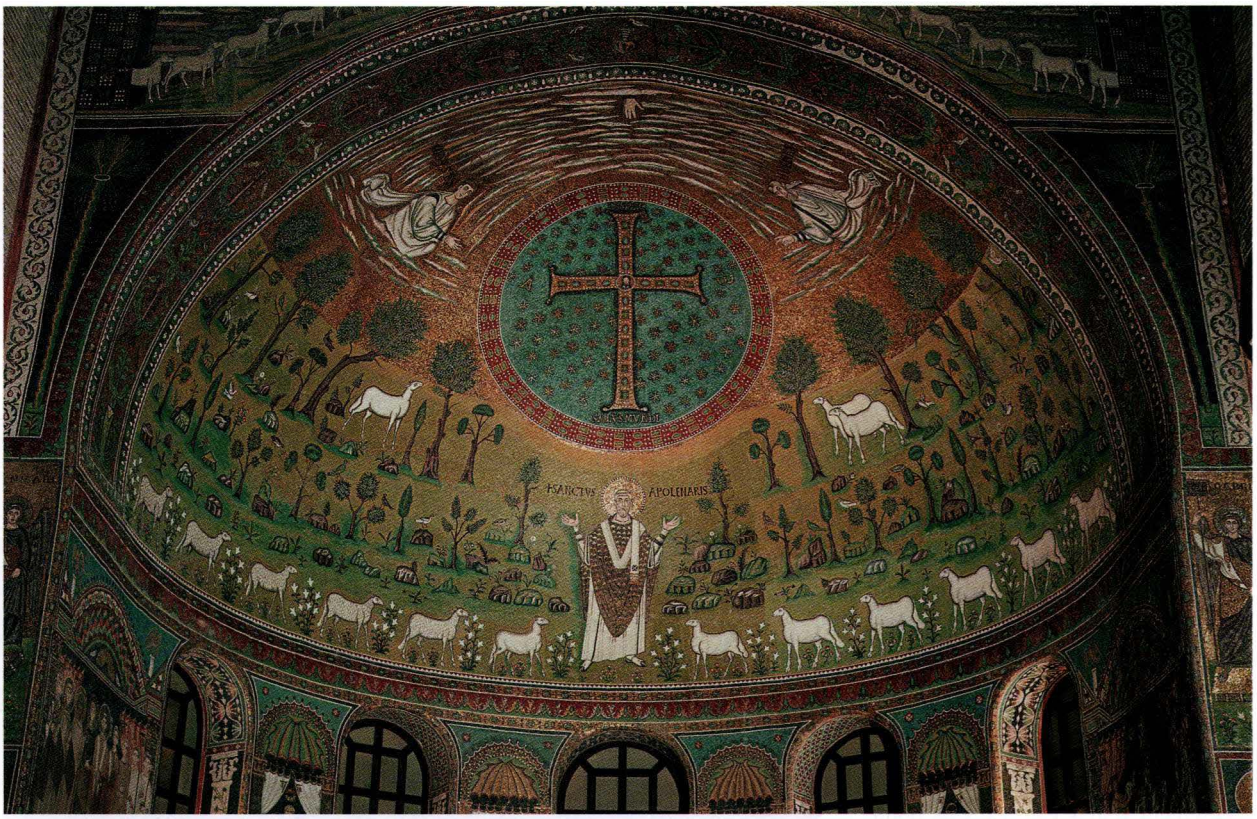


Figure 8 : *Mosaïque d'abside ;* Ravenne, Saint-Apollinare-in-Classe

dans la mosaïque tapissant la demi-coupole de l'abside et le mur sous-jacent (en bas de l'hémicycle), entre les fenêtres, quatre titulaires du siège de Ravenne, triés sur le volet dans une liste déjà longue : Severus, Ursus († entre 424 et 429), Ecclesius, Ursicinus. Le fidèle qui entre par le fond de l'église voit, disposées verticalement, sous le médaillon du Christ tenant livre sur l'arc triomphal, tout en haut une Main de Dieu ; puis la Croix glorieuse avec la tête du Christ barbu dans un médaillon au croisement des axes de la croix ; et enfin la figure d'un évêque en pied[64] (fig. 8). Le motif central de cet ensemble, situé exactement dans l'axe du bâtiment et sur le fond or de la zone supérieure du cul-de-four (voûte en quart de sphère couvrant l'abside), est un grand médaillon bleu entourant une croix. Il s'agit d'une évocation allégorique de la Transfiguration. C'est la première en date des œuvres monumentales sur ce sujet. C'est aussi un hapax : la Transfiguration est rendue de manière symbolique, ce qui ne se retrouvera plus dans l'art chrétien[65].

Tient lieu de Christ transfiguré, donc, une grande croix qui évoque celle de la Parousie. Elle apparaît sur un fond bleu semé d'étoiles, entourée d'une mandorle circulaire, avec, à l'intersection de ses bras, une image du Christ en médaillon[66]. En dessous d'elle, Apollinaire, premier évêque de la cité, entouré par douze brebis. Nordström a fait sienne la thèse de Grabar, selon qui la mosaïque aurait transposé en termes symboliques le modèle palestinien de l'Ascension (celui qui est encore à l'œuvre dans celle du *Codex Raboula*, voir chap. 3) : Apollinaire entouré des Douze remplacerait Marie, et de leur côté Moïse et Élie auraient été substitués aux anges adorant. Mais Grabar a-t-il été bien compris ? Maria Giovanna Muzj donne à entendre une autre lecture de cette mosaïque par Grabar. Les deux registres seraient unis et formeraient un seul ensemble, fait d'un martyr, Apollinaire, constitué en « épopte » (en initié suprême), et figuré avec sa vision au-dessus de lui[67]. En outre, pour expliquer le sens de cette mosaïque, Grabar « recourt à l'enseignement de saint Jérôme et met en évidence un triple parallèle : la Transfiguration, événement historique, est image du séjour éternel dans la maison de Dieu et avec Dieu ; or, de ce séjour, les églises chrétiennes sont à leur tour figure ; toutefois, il ne s'agit pas d'une figure quelconque, mais d'une figure sacramentelle étant donné que, dans ces tentes de

Figure 9 : *Graffito*, IIIe siècle ; Rome, mont Palatin

pierre, l'Eucharistie perpétue, *sub signo* mais sur un mode réel, la théophanie de l'incarnation. Ce qui ne change pas, même si en changent les modalités, c'est la Présence. La composition absidiale de Saint-Apollinaire-in-Classe [...] offre l'image d'une théophanie historique interprétée comme une vision eschatologique ou perpétuelle[68]. »

Si l'on revient maintenant « au ralenti » sur cette composition, on distingue trois zones superposées, représentant respectivement la gloire, le ciel-paradis et la terre. La croix fait le lien entre les deux premières, et la haute silhouette de saint Apollinaire fait de même entre la deuxième et la troisième. La croix apparaît plaquée sur une sphère à fond bleu semé d'étoiles. Il y en a quatre-vingt-dix-neuf en tout. Ce chiffre s'expliquerait par la somme des nombres désignés par les lettres grecques du mot Amen, ce qui renforcerait la dimension eschatologique de la composition, le mot ayant dans l'Apocalypse la signification de l'adhésion plénière qu'apporte l'Église à la louange que les élus font monter vers Dieu (Ap 7,12) ; on se souvient aussi que « Amen ! » est le dernier mot de la Bible (Ap 22,21). Ce placement de la croix implique que le Christ est cosmocrator, et souligne la dimension cosmique du Sacrifice du Calvaire, dans la ligne de l'Épître aux Colossiens : « Car Dieu s'est plu à faire habiter en lui toute la plénitude et par lui à réconcilier tous les êtres pour lui, aussi bien sur la terre que dans les cieux, en faisant la paix par le sang de sa croix (Col 1,19)[69]. » Il s'agit d'une grande croix de lumière[70] ornée de perles et de pierres précieuses, entourée d'une mandorle circulaire, avec, à l'intersection de ses bras, une image du Christ en médaillon faisant office de Transfiguré. L'inscription *Salus mundi* placée sous elle à l'intérieur de la sphère étoilée souligne ce rapport entre la croix et l'univers. On a là « un des sommets de l'iconographie de la croix, voire un des sommets de la symbolique chrétienne de la fin de l'Antiquité[71] ».

La volonté de faire de la croix un emblème impérial se manifeste dans un groupe de croix décorées d'une tête ou d'un buste d'empereur à l'intersection des bras[72] (ou en médaillon couronnant l'axe vertical d'une croix gemmée, comme à Saint-Étienne-le-Rond, à Rome, au VIe siècle[73]). À partir du milieu du VIe siècle, on commence à représenter la croix avec, au centre, ou juste au-dessus d'elle, comme dans la mosaïque d'abside de San Stefano Rotondo de Rome (VIIe siècle) (voir chap. 3, II/1, fig. 7), un buste ou une tête du Sauveur. « La mosaïque absidiale de Saint-Apollinaire-in-Classe [...] en est le premier exemple connu[74]. » On retrouve ce type de croix parmi les objets liturgiques et les parures de vêtement. La mosaïque de Saint-Apollinaire « donne un des exemples les plus recherchés du contexte iconographique de la représentation de Christ sous la forme de la Croix. La croix de cette abside rend le Jésus de la Transfiguration [...]. Sa gloire est dans la Croix et, sur la mosaïque, la Théophanie est assimilée à la Staurophanie. Le saint patron de la basilique, le martyr Apollinaire, imite par son attitude et son geste de prière, la Croix de son Maître[75]. »

On remarquera au passage que les croix glorieuses qui viennent d'être signalées comme des étapes importantes de la valorisation de la croix dans l'art sont toutes placées dans les portions les plus honorables des édifices de culte. Cette simple remarque doit être rapprochée du fait qu'en l'an 427, sous Théodose II et Valentinien III, fut promulguée l'interdiction de figurer la croix sur le sol – ce qui n'est assurément pas insignifiant quand l'on sait l'importance des mosaïques de pavement dans les édifices de culte du premier millénaire, et le fait que l'on trouve en semblable position des figures de Christ, telles celle du Christ Hélios de la nécropole préconstantinienne située à côté de Saint-Pierre de Rome, du IIIe siècle, et celle, du IVe siècle, de la villa anglaise de Hinton St. Mary (Dorset), conservée au British Museum de Londres, avec un Christ imberbe en buste, la tête ornée du chrisme[76].

La croix gemmée avec en son centre un médaillon connaîtra dans l'art carolingien une riche postérité, aussi bien dans l'art de l'orfèvrerie, où apparaît une pierre précieuse au croisement des deux bras[77], que dans celui de la peinture murale, comme en témoigne la calotte de l'abside sud de l'église Saint-Jean de Mustaïr, dans la région des Grisons, où le médaillon central montre un Christ à mi-buste tandis que les apôtres Pierre et Paul occupent les médaillons de l'axe horizontal, un ange et Marie ceux des extrémités de l'axe vertical[78].

III/ PREMIÈRES FIGURATIONS DU CHRIST EN CROIX

1/ Le crucifix à tête d'âne du Palatin[79].

L'on connaît depuis sa découverte en 1856 dans la *domus Gelotiana*, devenue l'école de pages du palais impérial du Palatin, une caricature du Christ en croix, datée de manière très variable, de la fin du Ier siècle ou, le plus souvent, du début du IIIe siècle. Ce pourrait être la plus ancienne représentation de Jésus crucifié

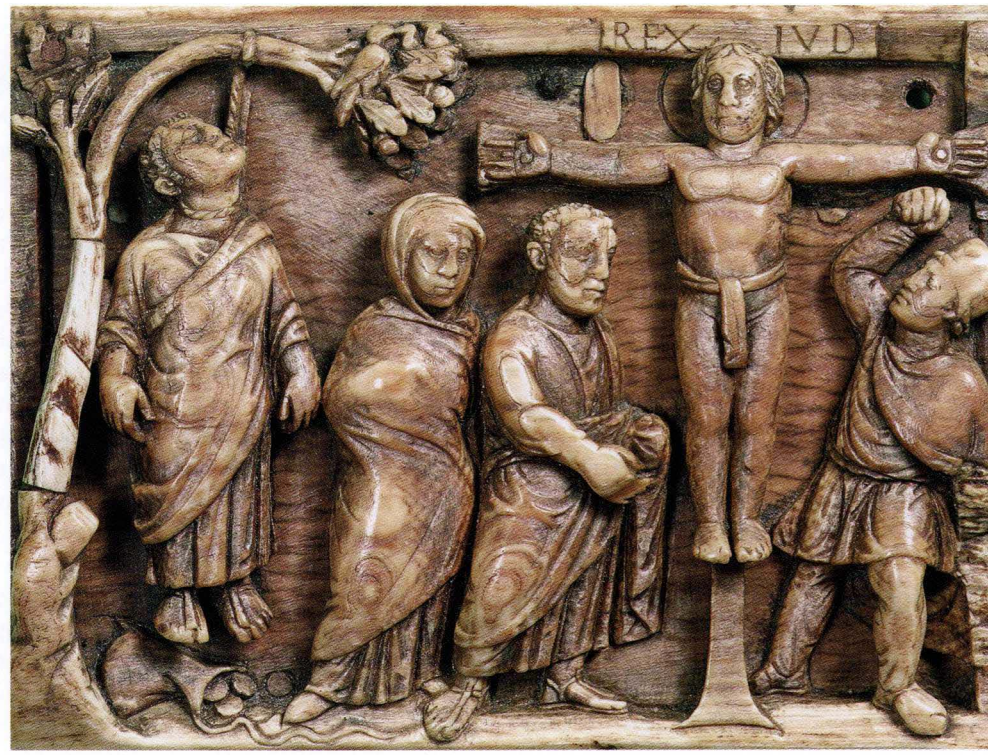


Figure 10 : ***Relief d'ivoire***, vers 420 ; Londres, British Museum

et le plus ancien exemple de croix faisant office de symbole du christianisme, du moins chez ceux qui étaient portés à s'en moquer. Il s'agit d'un *graffito* (fig. 9) gravé au couteau ou avec la pointe d'un stylet, montrant sur une croix en forme de Tau avec *suppedaneum*, à la place du Christ, un homme à tête d'âne (un « onagre »), représenté de dos, les fesses dénudées[80], tourné vers un homme qui se tient debout sur la gauche en portant peut-être la main droite à sa bouche ou du moins en levant un bras, et illustrant alors un texte de Pline : *in adorando dexteram ad osculum referimus* (« en adorant, nous portons la main droite à la bouche » : XVIII,2), avec pour légende grecque, mélangeant capitales et cursives, *Alexamenos sebete theon* (« Alexamenos adore [son] Dieu[81] ») – une autre inscription, dans la pièce suivante du même palais, d'une autre main, assurant que cet Alexamenos est un *fidelis*, un chrétien. Si tel est bien le cas, c'est à coup sûr une moquerie injurieuse : un soldat ou un domestique païen se serait permis d'insulter un de ses camarades chrétiens, un esclave peut-être, par cette caricature « conforme à la fable connue que les païens se racontaient à l'égard des chrétiens, c'est-à-dire qu'ils adoraient un dieu à tête d'âne[82] ». On peut même y voir l'indice d'une haine ressentie à l'égard de ce chrétien en particulier ou des chrétiens en général, du temps où ceux-ci étaient perçus comme des parias, des athées, des gens dangereux pour le pacte social et la sécurité de l'État. On leur aurait donc adressé le grief d'« onolâtrie » (ils adorent un âne, ou un homme « onocéphale », à tête d'âne), grief qui avait été d'abord adressé aux juifs[83], et qui aura encore de beaux jours devant lui[84]. Ce pourrait aussi être « une forme classique de raillerie contre un prétendant royal (Polybe, *Histoire*, 8, 21)[85] ». L'hypothèse selon laquelle ce graffito ne serait pas un document antichrétien, mais une représentation égyptienne du dieu Seth (Typhon) n'a pas été retenue[86].

Cette caricature est un hapax. D'autres formes de moquerie ont visé le christianisme naissant. La dérision inaugurée par Celse au IIe siècle dans son *Contre les chrétiens*[87], auquel répondit le *Contre Celse* d'Origène, s'est poursuivie, mais uniquement *sous forme littéraire* : songeons à l'antichristianisme déclaré du *Misopogon*, un écrit satirique de Julien l'Apostat (332-363), lequel était convaincu que le triomphe du christianisme avait précipité le déclin de l'Empire et qu'il était donc temps de restaurer les cultes païens[88].

Quoi qu'il en soit, durant des siècles, semble-t-il, jusqu'à sa reprise bientôt tonitruante et devenant bientôt presque banale au XXe siècle avec la sécularisation des sociétés (voir chap. 14), la dérision antichrétienne exercée plastiquement sur la figure de l'homme en croix ne se manifestera plus sous forme plastique. Une fois Constantin au pouvoir et *a fortiori* à partir du règne de Théodose Ier, qui règne de 379 jusqu'à sa mort en 395, et déclare le christianisme l'unique religion licite de l'Empire romain par son édit de Thessalonique promulgué en

380, qui interdit l'ensemble des cultes qualifiés de « païens », les images de Dieu en majesté puis celles du Pantocrator, de la Vierge à l'Enfant et du Christ crucifié, avant celles du Salvator mundi ou du Bon Pasteur, vont être constituées en archi-symboles du christianisme, et protégées *de facto*, autant que l'on sache, de tout affront. Et durant tout le temps de la civilisation chrétienne, jamais elles ne furent l'objet de moqueries, de caricatures ou de vandalisme avéré, sauf plusieurs exceptions qui se comptent sur les doigts de la main. Il ne faut pas prendre pour argent comptant les rumeurs qui attribuèrent aux Juifs, dès l'Antiquité, des intentions profanatrices. « On mentionne [...] qu'au temps de Théophile, le patriarche d'Alexandrie [384-412], les juifs fabriquèrent une croix en bois et y dessinèrent une forme humaine, afin de pouvoir transpercer [cette image] par dérision. Quand on la perça, il en sortit du sang et de l'eau, au point qu'ils coulaient à terre. Cela se passa le quatorze du moins de Misrâ, jour qui fut enregistré parmi les commémoraisons dans les livres officiels de l'Église[89]. » Ce témoignage correspond trop bien aux intérêts du christianisme médiéval pour ne pas apparaître à la fois très tardif et très suspect.

2/ L'ivoire de Londres.

Il s'agit d'un panneau d'ivoire en relief (fig. 10) daté des années 420, constituant l'un des côtés d'un petit boîtier provenant d'Italie du Nord ou de Rome, orné de quatre panneaux de 7,5 cm de haut sur 9,8 cm de large chacun, qui devait servir de reliquaire[90]. Les trois autres panneaux ayant servi à décorer les côtés du coffret sont consacrés au Portement de croix (avec Pilate se lavant les mains et Pierre reniant son Maître), aux Saintes Femmes au tombeau et à l'Incrédulité de Thomas. Dans celui qui nous concerne ici, le Christ est fixé sur une croix, une *crux commissa* aux extrémités ansées, qui repose sur son pied sans être fichée en terre ; il n'y a pas trace d'un crâne d'Adam. Les bras du Crucifié sont étendus de manière parfaitement horizontale ; seules ses mains sont clouées, bien à plat, les pouces en abduction (ce qui les aura rendus fragiles : ils ont disparu) et les doigts allongés (et non retournés crispés vers le clou) ; il est athlétique et vêtu d'un simple *subligaculum* – il est probable que cette étroite ceinture lui servant de cache-sexe relève d'une initiative chrétienne pour ménager la pudeur des fidèles, et ne reflète pas une concession de l'occupant romain, qui avait coutume de crucifier ses condamnés entièrement nus[91] ; imberbe, il tient la tête très droite, a les yeux ouverts, ne porte aucune trace de souffrance ; il n'y a ni *suppedaneum*, les pieds ne s'appuient sur rien[92], ni *sedula*. Marie, voilée, chaussée de poulaines et enveloppée dans sa tunique, et saint Jean, qui a une tête évoquant celle de saint Pierre, sont placés du même côté, à la droite du Christ en croix. Au-dessus de la tête du Christ, tenant lieu de *titulus*, l'inscription REX JUD, abréviation pour *Rex Judaeorum* (« Roi des Juifs ») ; à côté de la Crucifixion, sur la gauche, est représentée pour ainsi dire l'antithèse du « pendu béni », à savoir le « pendu maudit », Judas, suicidé, la corde au cou ; le poids de son corps fait ployer une branche d'arbre dont le feuillage, curieusement, abrite un oiseau donnant la becquée à ses petits dans le nid, comme pour affirmer que la vie poursuit son cours imperturbablement... Et sous les pieds de Judas, tombée par terre, ouverte et déversant son contenu, la bourse avec les trente deniers, le salaire de sa trahison. Jésus triomphe de la mort comme la mort triomphe de Judas. Le Béni de Dieu à côté du maudit par Dieu (Dt 21,23).

Un moment précis du supplice semble servir de référence, puisque le soldat coiffé d'une toque[93] qui se tient du côté du cœur de Jésus a levé le poing serrant le manche de l'arme (invisible) dont il va frapper le condamné dont la mort a été constatée (Jn 19,33). Il paraît vraisemblable que c'est pour donner le coup de lance qui a percé le côté du Christ d'où il est sorti aussitôt du sang et de l'eau (Jn 19,34), et il se pourrait que cette hypothèse soit la meilleure de toutes, en raison de la trace de plaie au côté que l'on discerne à droite, et bien que Longinus[94], le « porte-lance », soit par la suite généralement placé sur la gauche et perce le côté droit du Christ, non le gauche, pour que sa lance, censément, n'arrive au cœur qu'en passant sous le sternum, et en dépit du fait que ce soldat a exactement le même geste que le « porte-éponge » de la miniature du *Codex Raboula* (voir chap. 3, II/4). L'identification de ce personnage de droite avec le centurion, soutenue par certains chercheurs, nous paraît en revanche peu pertinente[95]. Sous le bras droit du Christ, presque jointifs, se tiennent Marie et saint Jean (Jn 19,25).

Le Crucifié est-il mort, ou vivant ? Le coup de lance n'a été infligé au Christ en croix, d'après l'évangile selon saint Jean (Jn 19,33-34), qu'une fois constatée sa mort. Si l'on admet qu'il a déjà la plaie à son côté sur l'ivoire de Londres, il faudrait logiquement en conclure qu'il y est représenté mort. Mais un mort ne se tient pas ainsi. Tout indique qu'il est déjà victorieux de l'épreuve par laquelle il a accepté de passer. Ce relief en ivoire apparaît en définitive comme la toute première occurrence, typique de l'art chrétien d'Occident, d'une série de Crucifixions du type « Crucifié-mort-et-ressuscité », qui va dominer désormais et se prolonger jusqu'au XIIIe siècle (voir chap. 2).

3/ Le relief de la porte de Sainte-Sabine à Rome.

La porte en bois de cyprès de l'église Sainte-Sabine, sur la colline de l'Aventin près du Tibre, à Rome, achevée au cours des années 430-440[96], est une « relique » parmi les plus précieuses du premier art chrétien[97]. Elle est d'un format monumental : les dimensions du cadre intérieur sont de 5,50 x 3,12 m. Celui-ci est à deux battants avec chacun deux volets, chaque volet comportant à son tour sept compartiments alternativement de 30 x 40 cm avec cadre, puis de 40 x 85 cm. Quand la porte est fermée, les vingt-huit panneaux se présentent en quatre

rangées de petits panneaux et de trois rangées de grands panneaux. Depuis le milieu du XVIIIe siècle, seules les quatre rangées supérieures ont des reliefs, soit huit grands panneaux et dix petits. Sur les dix-huit à reliefs, six ont des scènes de l'Ancien Testament (quatre grands et deux petits), dix autres étant consacrés à des scènes du Nouveau Testament, et trois à des sujets non bibliques[98]. Les panneaux complexes doivent être lus de bas en haut.

La Crucifixion[99] (fig. 11) y est figurée sur l'un des petits panneaux tout en haut, dans l'angle supérieur gauche du vantail extérieur gauche par un groupe de trois personnages debout non pas au-dessus du sol mais les pieds posés par terre[100], devant un pan de mur à colonnes sommé par un toit triangulaire, le tout formant une muraille que l'on peut supposer être celle de la ville de Jérusalem[101]. Certains ont cru y voir les trois Hébreux dans la fournaise, mais cette lecture est abandonnée.

Le Christ est représenté au centre à un format nettement supérieur à celui des deux larrons qui l'encadrent, qui sont figurés comme des jeunes gens, voire des enfants. Les trois suppliciés sont cloués bizarrement par des clous qui semblent passer entre leurs doigts. Barbu (de type oriental) et aux cheveux longs, le Christ est vêtu seulement du *subligaculum*, comme sur l'ivoire de Londres. Il est debout lui aussi à même le sol. Dépourvu de nimbe, il tient la tête droite, comme dans l'ivoire de Londres (fig. 10) et comme ce sera le cas dans toutes les représentations du premier art chrétien : un Crucifié aux yeux ouverts, apparemment à l'abri de la souffrance. Les deux larrons, eux, sont vêtus de la même manière, mais imberbes. Leurs mains sont fixées avec des clous sur des planchettes qui symbolisent la traverse de la croix (selon G. Schiller), celle-ci n'étant pas autrement suggérée. Le larron à sa droite semble se détourner du Christ, c'est donc que le Bon Larron est à sa gauche[102]. Les éléments d'architecture font probablement allusion à Jérusalem et au fait que « Jésus, pour sanctifier le peuple par son propre sang, a souffert en dehors de la porte » (He 13,12) – c'est la seule allusion de ce type dans les Crucifixions du premier art chrétien. On ne perçoit pas de volonté de se référer à une phase précise du processus ni à un évangile plutôt qu'à un autre. Ce Golgotha est par ailleurs privé de tout témoin.

CONCLUSION

Il aura donc fallu presque quatre siècles pour que la religion chrétienne ne se contente plus de célébrer de mille et une manières, avec le plus grand soin et une évidente ferveur, aussi bien dans la liturgie, la prédication que dans la réflexion théologique, la Rédemption du genre humain par le sacrifice consenti en pleine connaissance de cause par Jésus de Nazareth, mais suscite, ou encourage ou en tout cas tolère que la mort, cruelle et bénéfique à la fois, du Fils de Dieu fait homme soit évoquée de manière figurative, sans détour. De nos jours encore, peut-être en raison de la dignité des figures du Crucifié dont la mémoire rétinienne des Occidentaux est peuplée, l'ivoire de Londres et le relief romain peuvent de nouveau être ressentis comme audacieux, pour au moins deux raisons solidaires, d'abord en raison de leur commune manière de faire mémoire du Golgotha, que l'on peut qualifier de directe voire de brutale, ensuite à cause d'une approche du corps des trois suppliciés qui ne leur laisse pour tout vêtement qu'un cache-sexe d'athlète du stade ou du cirque. Cette caractéristique surprend à bon droit quand on songe à ce qu'a pu être la résistance des premières communautés chrétiennes à l'idée même de représenter le Christ en croix : son apparition donne presque l'impression que la sensibilité la plus répandue des fidèles serait passée d'un coup, ou du moins en quelques décennies, pour ainsi dire d'un extrême à l'autre. Quoi qu'il en soit, s'il a pu se faire que le Crucifié ait d'abord été représenté en Occident latin entièrement nu ou presque, avec l'accord des Pères de l'Église[103], les fidèles ne l'ont sans doute pas toléré longtemps. Grégoire de Tours (538-594), dans son *De Gloria martyrum*, au chap. XXII, rapporte qu'un prêtre de Narbonne nommé Basile, vers 593, à l'époque où cette ville était une des principales colonies des marchands syriens, aurait reçu en rêve, à trois reprises, une plainte du Christ au sujet de sa nudité sur une fresque de l'église Saint-Genès de la ville – sans doute n'avait-il pour tout vêtement que le *subligaculum* il est vrai minimaliste qu'on lui voit porter sur l'ivoire de Londres ou la porte de Sainte-Sabine. Il aurait intimé l'ordre au prêtre qu'on l'habille, sur un ton menaçant, si bien que l'évêque de Narbonne aurait fait couvrir d'un drap cette image[104]. Toujours est-il que le *perizonium* est mentionné pour la première fois dans les *Actes de Pilate*, un texte apocryphe du IVe siècle – et l'habillement du Crucifié du *Codex Raboula* (chap. 3, II/4, fig. 10), peint en 586, à l'aide d'un *colobium*, irait à convaincre qu'à cette époque la nudité du Christ en croix n'était tout simplement plus tolérée en Syrie.

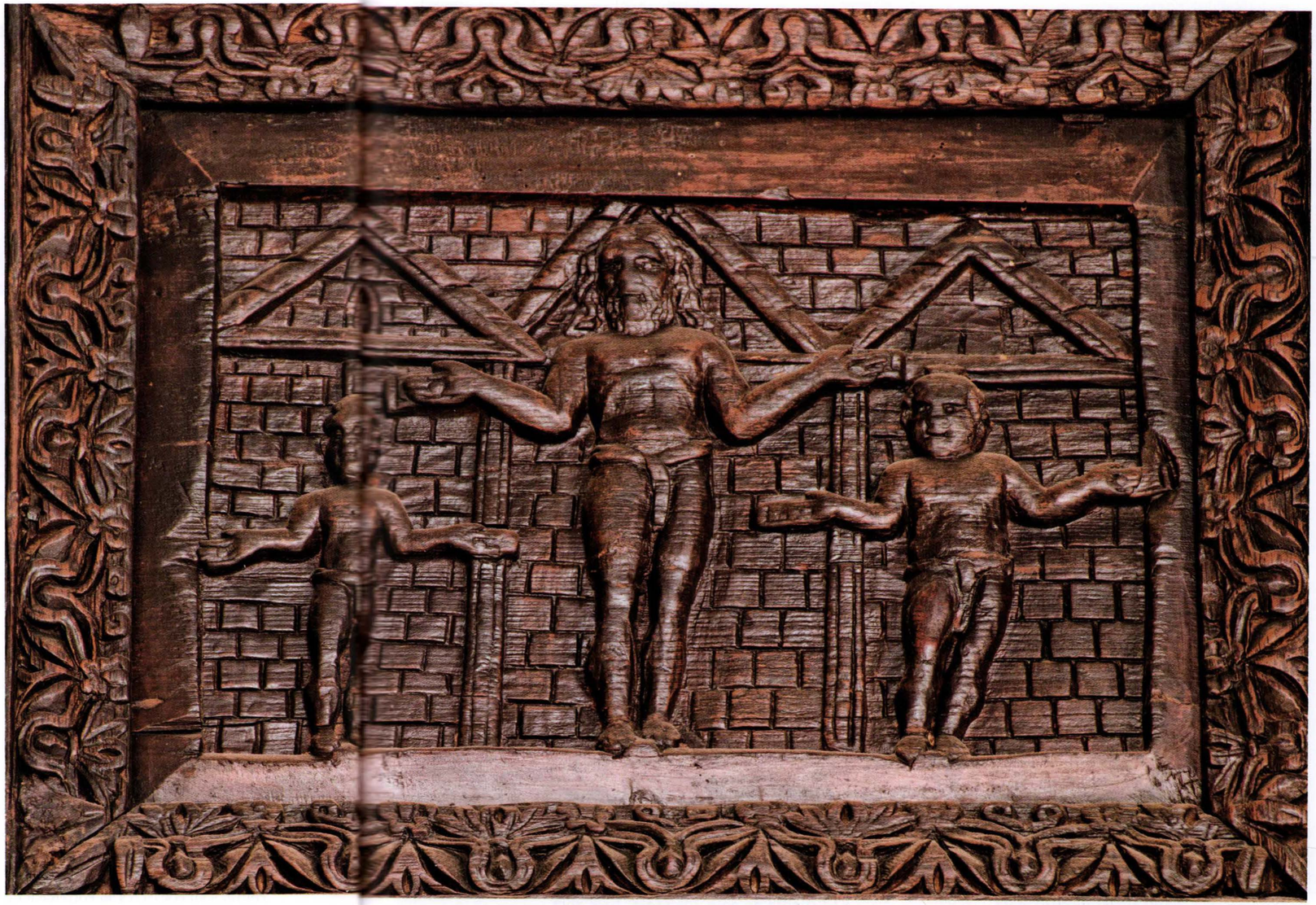


Figure 11 : *Relief*, bois de cyprès, les trois croix du Calvaire, 30 x 40 cm avec cadre, vers 430 ; Rome, porte de la basilique Sainte-Sabine, battant de gauche

2

LE RÈGNE DU CRUCIFIÉ VIVANT DANS L'ART D'OCCIDENT

(VIe-XIIIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ LES DÉBUTS DE LA CRUCIFIXION TRIOMPHALE DANS L'ART MONUMENTAL
1/ Sainte-Marie-Antique
2/ Sant'Angelo in Formis

II/ LA CRUCIFIXION TRIOMPHALE DANS L'ENLUMINURE DES VIIIe ET IXe SIÈCLES
1/ Évangéliaire irlandais de Saint-Gall
2/ Sacramentaire de Gellone
3/ Miniature du *Liber de laudibus sanctæ crucis* de Raban Maur
4/ Psautier de Stuttgart
5/ Évangiles dits de François II
6/ Sacramentaire de Charles le Chauve
7/ Psautier de Louis le Germanique
8/ Missel d'Angers

III/ PLATS DE RELIURE ET RELIEFS D'IVOIRE DES IXe ET Xe SIÈCLES
1/ Ivoire de Narbonne
2/ Croix glorieuse du musée de Cluny
3/ Crucifix dit « de Fernando et Sancha »
4/ Cristo Carrizo

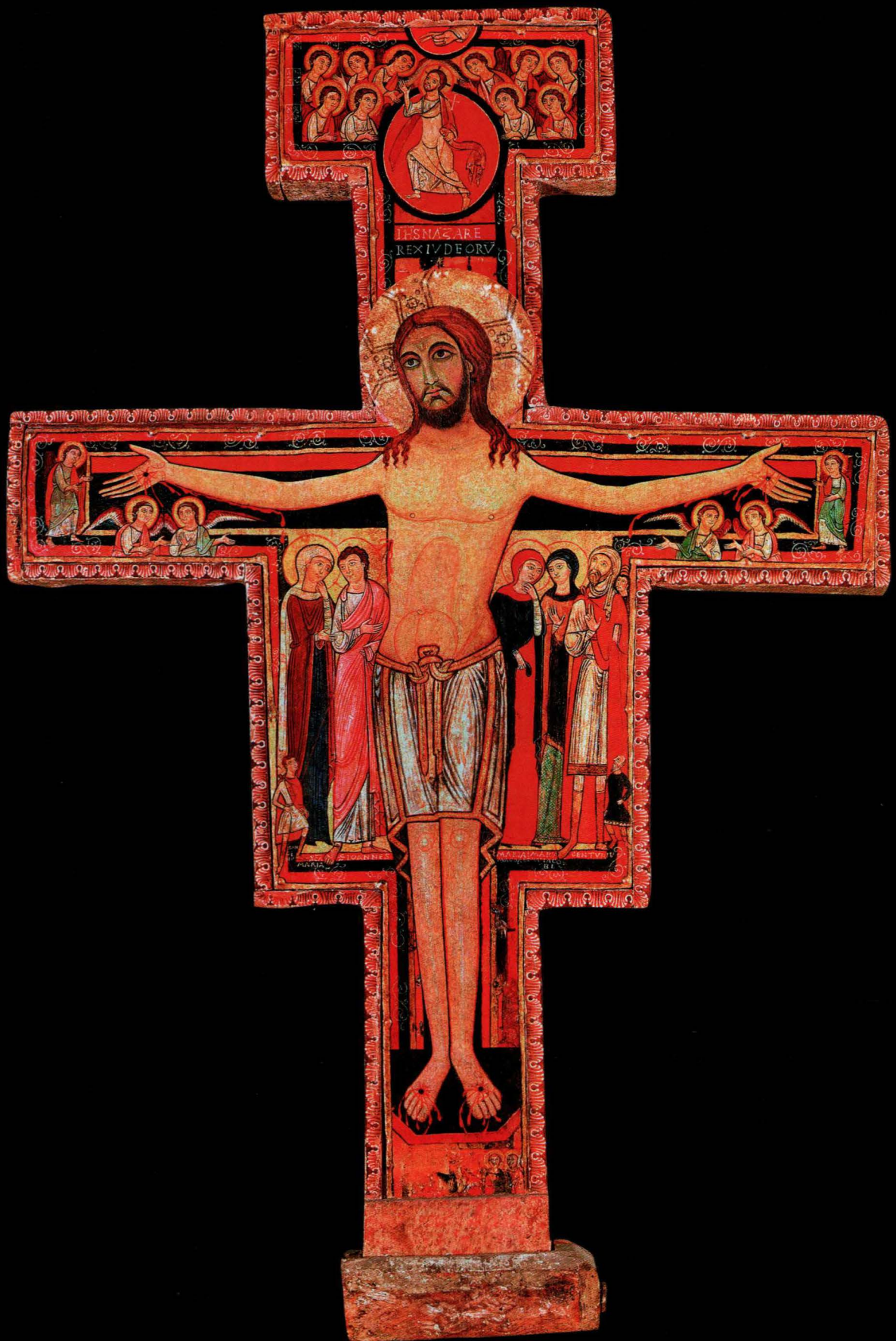
IV/ LA CRUCIFIXION TRIOMPHALE DANS L'ENLUMINURE DES Xe-XIIe SIÈCLES
1/ Sacramentaire de Fulda
2/ *Beatus de Liebana*
3/ Sacramentaire de Lorsch
4/ Évangéliaire de l'abbesse Uta de Niedermünster
5/ Lectionnaire de Cluny

V/ CRUCIFIXIONS SCULPTÉES (XIe-XIIIe SIÈCLE)
1/ Stèle de Duvillaun, paix d'Ursus, Croix de Muiredach
2/ Relief mosan
3/ Crucifix de Pavie
4/ Les débuts de la tradition du Volto Santo
5/ Christ souriant de l'abbaye de Lérins
6/ Crucifix en bois, Cloisters, New York
7/ Poutres de gloire d'Innichen et de Kaysersberg

VI/ *CROCI DIPINTE*
1/ Crucifix de San Damiano
2/ Alberto Sozio
3/ Croix de Sarzana
4/ La Croce dipinta de Bernardo Daddi

VII/ LE SÉRAPHIN CRUCIFIÉ
Le séraphin crucifié de Giotto

CONCLUSION


IHS NAZARE
REX IVDEORV

INTRODUCTION

Le présent chapitre est consacré à la domination quasi hégémonique, du VIe au XIIIe siècle, de la version de la Crucifixion apparue au début du Ve siècle (voir chap. 1, III/), celle où le Christ cloué en croix apparaît vivant, la tête droite et le corps dépourvu des marques de la douleur extrême. La tâche consistant à montrer comment ce type de Crucifixion se retrouve aux VIe et VIIe siècles dans des objets comme les ampoules de pèlerinage, les pierres levées ou les reliquaires, et sur des supports comme l'enluminure de parchemin, ne sera remplie qu'au chapitre 3 (I/), pour des raisons de cohérence à la fois chronologiques et thématiques, ce qui n'interdit évidemment pas au lecteur de s'y rendre dès à présent avant de reprendre sa lecture ici même, où nous allons chercher à comprendre pourquoi, jusqu'à la fin du VIIIe siècle, la Crucifixion, à la différence de la Croix glorieuse sans Crucifié qui y fut parfois à l'honneur (voir chap. 1), fut un sujet tout à fait exceptionnel dans la décoration des églises[1] : c'est seulement à partir du VIIIe siècle, en effet, qu'elle commence une carrière dans l'art monumental, tout en poursuivant celle qu'elle avait amorcée dans l'enluminure et dans la *Kleinkunst*, par exemple dans les plaques d'ivoire ou de bronze et autres objets comme les croix pectorales et les reliquaires en tout genre. La fin de ce chapitre sera consacrée à la Crucifixion triomphale de l'art occidental des XIe, XIIe et XIIIe siècles, tous supports confondus, où le Christ en croix a de manière quasi invariable la tête droite et les yeux grands ouverts, même quand il a le flanc percé. Nous renvoyons au chapitre suivant (voir chap. 3) le soin de faire droit aux exceptions à cette règle, qui s'expliquent entre autres par la montée en puissance, dans l'art chrétien oriental, dès le IXe siècle, d'un Crucifié aux yeux clos, qui fait quelques apparitions sporadiques en Occident dès le IXe siècle également, et va dominer nettement dans l'art « byzantin » jusqu'à nos jours, ce qui ne fut le cas en Occident que plus tard, à partir du XIIIe siècle et pas avant. Cette version byzantine de la Crucifixion a eu sa part d'influence, sans aucun doute, dans la progressive émergence du Crucifié mort dans l'art d'Occident, comme nous l'expliquerons au chapitre 4 en repartant de certaines innovations de l'art d'époque ottonienne.

Figure 1 : *Fresque*, 155 x 140 cm, entre 741 et 752 ; Rome, Santa Maria Antiqua

I/ LES DÉBUTS DE LA CRUCIFIXION TRIOMPHALE DANS L'ART MONUMENTAL

Ces débuts sont rares, et l'on peine à comprendre pourquoi. Les deux peintures murales de ce type les mieux connues sont celles de l'église Santa Maria Antiqua de Rome et de l'abbaye de Sant'Angelo in Formis, un quartier de Capoue en Campanie, dont les dates

respectives de réalisation sont distantes de quatre siècles. Ce ne sont pas tout à fait les seules fresques de la Crucifixion entre le VIIIe et XIIe siècle[2], à preuve par exemple celle de la chapelle San Lorenzo de San Vincenzo al Volturno dans les Abbruzes (voir chap. 4, II/3), de la première moitié du IXe siècle, ou encore celle de Saint-Pierre-les-Églises, à Chauvigny, dans la Vienne, du XIe siècle[3], mais il est vrai qu'au total elles furent très peu nombreuses au cours du premier millénaire de l'ère chrétienne. Par ailleurs on ne connaît alors pas une seule mosaïque avec la Crucifixion à l'honneur – la seule croix de Rome, comme de Ravenne, est de nouveau une croix gemmée, sans Crucifié. La première mosaïque avec le Christ en croix, jusqu'à plus ample informé, est celle de Saint-Clément de Rome, au XIIe siècle, que nous analysons plus loin (voir chap. 4, III/2).

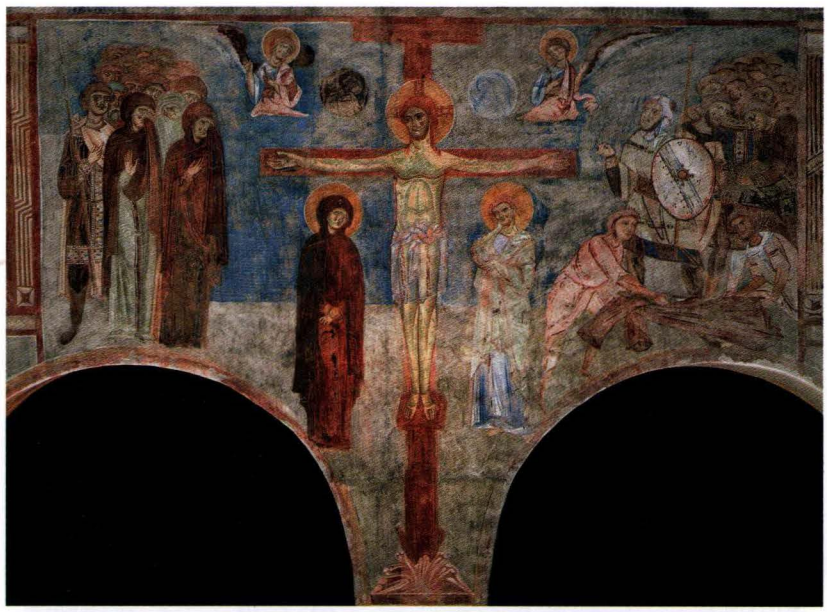


Figure 2 : *Fresque*, XIe siècle ; Sant'Angelo in Formis, près de Capoue

1/ Sainte-Marie-Antique.

(« Santa Maria Antiqua », sur le Forum à Rome). La Crucifixion se trouve dans la chapelle dite « de Théodote ». Il s'agit d'une peinture murale (155 x 140 cm – fig. 1) réalisée entre 741 et 752[4], très proche en tout du centre (au sens iconographique du terme, qui ne coïncide pas avec le centre géométrique) de la fresque de l'arc triomphal (mur du chœur) de la même église, une composition monumentale[5]. Le Crucifié est placé sous un *titulus* fait d'un large rectangle terminé de part et d'autre par une queue d'aronde, dont on se demande comment il tient, et sur lequel on lit l'inscription grecque : *IC O NazôPAIOC o basileus tôn ioudaiôn* (« Jésus le Nazaréen le roi des Juifs »). Il est doté d'un nimbe crucifère qui présente la particularité d'avoir une horizontale non diamétrale. Mais ce qui est remarquable, surtout, ce sont les particularités suivantes : ses bras sont parfaitement horizontaux, sa tête est légèrement inclinée vers l'épaule droite et ses yeux grands ouverts, comme aux siècles précédents, donnant l'impression d'une douceur un tantinet songeuse[6]. Il est vêtu d'un *colobium* orné de deux claves, qui descend jusqu'à ses chevilles. Comme dans le *Codex Raboula* (voir chap. 3, II/4) ce vêtement est fendu très bas sous l'épaule droite, afin de mettre en évidence la plaie au côté, dont il est difficile de dire si un jet d'eau et de sang en jaillit, comme certains commentaires le soutiennent. Les pieds sont cloués très haut, de nouveau comme dans la miniature du *Codex Raboula*, sans le support d'un *suppedaneum*. Il est flanqué de deux personnages debout sur une sorte de corniche rocheuse dont l'identité, à supposer ce que cela fût utile, est précisée par des initiales majuscules en langue latine (*sancta Maria, sanctus Ioannis*) : la Vierge, très droite, est habillée de noir et se détache sur un fond uni rouge ; elle porte à son visage les deux mains recouvertes d'un pan de son manteau et regarde vers le Crucifié. On peut se demander si la peinture ne renvoie pas au moment précis où Jésus a déclaré à sa mère : « femme, voici ton fils » (Jn 19,26), en parlant de saint Jean, lequel est ici placé de l'autre côté de la croix, la main droite avec index et médius levés et pouce joignant l'annulaire et l'auriculaire repliés, tenant appuyé sur son avant-bras gauche relevé à l'horizontale un livre volumineux richement relié et orné de pierres précieuses sur son plat de reliure, peut-être celui de son évangile. À échelle plus petite, figurent le porte-lance chevelu (*Longinus*), porteur d'une épée au côté et élégamment habillé, et le porte-éponge chauve (pas d'inscription lisible), au pied duquel est posé un seau. La croix, faite de deux poutres soigneusement sciées, est fichée dans un monticule et calée par trois coins.

En haut sont esquissés à droite le soleil (voilé) et à gauche la lune. Ils seront là, des siècles durant, dans cette scène, tantôt sous une forme simplifiée (disque et croissant), tantôt sous une forme anthropomorphe, celle de deux personnages en buste, un homme couronné de rayons, une femme coiffée d'un croissant, ou par des anges portant ces astres[7]. Les fragments de textes conservés ont une portée eschatologique. Cette œuvre est connue par des copies.

2/ Sant'Angelo in Formis.

Plus de trois siècles plus tard a été peinte la Crucifixion de la nef de l'église du monastère bénédictin de Sant'Angelo in Formis, très lié à celui du

Figure 3 : *Miniature*, *Évangéliaire de Saint-Gall*, Irlande, vers 750 ; Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, p. 266

Mont-Cassin et dédié à Saint-Michel-Archange, près de Capoue, entre 1072 et 1087 (fig. 2). Les fresques de cette église ont été voulues par l'abbé Desiderius du Mont-Cassin, futur pape Victor III[8]. Elles ont été qualifiées un peu hâtivement de byzantines dans certains commentaires mais n'ont en réalité pas grand-chose de commun, en tout cas pour ce qui est de la Crucifixion, avec la tournure prise par ce sujet dans l'art oriental, comme on aura tôt fait de s'en aviser au chapitre suivant (voir chap. 3). Une inscription latine en majuscules court sur le cadre au-dessus du *titulus*. Le Christ se tient aussi droit que ses bras sont horizontaux, le corps tout entier est paisible, y compris son visage, le regard vers sa droite étant méditatif, sans trace aucune de douleur. Il a pour tout vêtement un *perizonium* transparent noué autour des reins, qui lui descend jusqu'aux genoux. Nulle trace de sang sur son corps. Pas de plaie visible à son côté, et l'on ne discerne qu'une seule tête de clou sur sa paume droite, alors que les pieds appuyés sur le *suppedaneum* sont parfaitement visibles. On retrouve les deux anges à mi-corps manifestant leur douleur, les symboles du soleil et de la lune, Marie et Jean de part et d'autre de la croix, à échelle légèrement réduite, avec du côté de Marie, sur la gauche, un groupe compact de disciples, femmes en tête, faisant des gestes d'affliction profonde, et de l'autre, dans le dos de Jean, une troupe de soldats au premier rang desquels les bourreaux se disputant la tunique du Christ, et juste derrière, en tête du groupe, un soldat porteur d'un bouclier, qui pourrait être le centurion en train de se convertir.

La surface consacrée à la seule Crucifixion, disposée au-dessus d'un des piliers de la nef, et placée entre un groupe compact de femmes en pleurs, à gauche, et un autre groupe nombreux, de soldats, sans doute ceux de l'arrestation, présente la même disposition centrée et les mêmes acteurs que le Sacramentaire de Lorsch[9], enluminé sensiblement à la même époque (voir IV/3), à ceci près que deux anges attristés accompagnent soleil et lune, et que la majesté du Crucifié est encore soulignée par son échelle, sa tête droite et le calme de son regard, qui contraste avec l'affliction où paraissent plongés Marie et Jean. Les pieds du Christ reposent sur un *suppedaneum*, sans y être cloués.

Pourquoi la Crucifixion a-t-elle autant tardé à faire partie du décor des églises ? La question demeure, avec d'autant plus d'urgence et d'intérêt que le constat de sa quasi-absence dans l'art monumental vaut aussi bien en Orient qu'en Occident. La seule croix décorant une abside qui subsiste à Constantinople est celle de Haghia Irénè : or elle est nue, et constitue un héritage de l'action iconophobe de Constantin V (voir chap. 3, fig. 2).

II/ LA CRUCIFIXION TRIOMPHALE DANS L'ENLUMINURE DES VIIIe ET IXe SIÈCLES

La Crucifixion va aisément conquérir, en revanche, les arts du livre, qu'il s'agisse de décorer des pages de parchemin ou de constituer le sujet central des plats de reliure des plus précieux d'entre eux, souvent en reliefs d'ivoire.

1/ Évangéliaire irlandais de Saint-Gall[10].

Vers 750-760 ; Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, f. 266. Cet évangéliaire compte parmi les plus prestigieux de l'art de l'enluminure. Rédigé et peint par des moines, il contient douze miniatures en pleine page, dont une très singulière Crucifixion où s'expriment la souveraineté et la victoire du Christ sur les liens de la mort, symbolisés par des entrelacs qui paraissent l'emprisonner (fig. 3)[11]. Nimbé et imberbe, il a pourtant les yeux ouverts, incontestablement. Comme il en sera de nouveau question plus loin à propos de la miniature du *Codex Raboula* (voir chap. 3, II/4, fig. 10), cette façon de peindre le Crucifié escorté par deux anges en buste porteurs de livres remplaçant le soleil et la lune et flanqué du porte-lance (placé à droite, et vers le visage duquel jaillit un jet de sang, probable allusion à la guérison miraculeuse de la vue malade de Longinus) et du porte-éponge, cette fois intervertis, démontre l'appartenance de cette miniature à une forme d'art qui n'a pas pour règle de raconter l'histoire pas à pas, mais de manifester l'essentiel de sa signification. Non qu'il se permette de décoller de la réalité historique, mais il s'octroie le droit ou s'impose comme objectif de l'interpréter vigoureusement, quitte à mettre pour ainsi dire le réalisme au pas. C'est ce que va révéler l'art missionnaire de cette époque, suite à la première grande expansion missionnaire impulsée directement depuis Rome au début du VIIe siècle par le pape Grégoire le Grand. Témoin l'art irlandais d'inspiration celtique, singulièrement éloquent dans cet Évangéliaire de Saint-Gall.

On peut rapprocher de cette miniature et de son style, en dépit de sa date plus tardive (IXe-Xe siècle), une autre miniature irlandaise représentant la Crucifixion, celle du *Southampton Psalter* conservé à Cambridge, au St. John's College, avec cette fois trois anges, dont deux qui semblent imiter le geste des bras ouverts du Christ, et aussi la plaque de bronze doré découverte à Athlone, cette fois légèrement plus ancienne, du début du VIIIe siècle, conservée à Dublin, au National Museum of Irland[12], et provenant de Rinnagan, St. John's, dans le comté de Roscommon en Irlande, avec une figure de Crucifié aux yeux clos d'une imposante dignité[13]. Les faces du porte-lance et du porte-éponge, qui eux aussi ont les yeux fermés, et celles des anges, donnent l'impression d'un profond recueillement devant l'ampleur du mystère de la Rédemption en train de s'accomplir.

2/ Sacramentaire de Gellone.

Deuxième moitié du VIIIe siècle (vers 780-800 ou 760-780) ; Paris BnF, ms. lat. 12048, f. 143v (30 x 18 cm)[14] (fig. 4). La présence de ce manuscrit est attestée à l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert au IXe siècle, mais il se pourrait qu'il ait été réalisé à l'abbaye bénédictine de Sainte-Croix dans le diocèse de Meaux sur commande de l'archevêque de Cambrai, et qu'il ait été destiné à l'origine à la cathédrale Notre-Dame de Cambrai. Il porte le nom de Guillaume de Gellone, un cousin de Charlemagne à qui il a été donné d'abord, et qui le confia ensuite à l'abbaye qu'il fit construire, celle de Saint-Guilhem. « C'est la plus ancienne représentation de la Crucifixion conservée en France[15]. »

Abstraction faite des deux anges couleur d'or aux ailes ocellées qui descendent du ciel vers lui et qui, loin d'être impassibles, participent au drame de la croix en chantant le Sanctus – dont le début latin est ensuite en lettres grecques écrites en rouge, allusion probable au *trisagion* qui était chanté en grec dans la liturgie romaine du Vendredi saint –, le Crucifié est absolument seul, alors qu'il était flanqué dans toutes les images précédentes, soit des deux larrons, soit de Marie et Jean, soit de Longinus et Stephaton. Il n'est vêtu, ici, que d'un long *perizonium* plissé noué autour de ses reins, qui déborde vers le haut et monte presque jusqu'au torse, sous les côtes. La croix sur laquelle est cloué ce Christ, qui est pourtant une *crux immissa*, sert aussi de T majuscule au texte qui constitue le début de la prière eucharistique du canon romain de la messe, dont la suite est écrite en majuscules à l'encre rouge (*Te igitur clementissime Pater* : « C'est pourquoi, Père très clément, nous te prions... »), prière que le prêtre à l'autel adresse à Dieu le Père afin qu'il agrée, au nom de ce qu'a fait le Christ en croix, le sacrifice de la messe[16].

Détail rarissime à cette époque, et qui au vrai n'en est pas un, bien au contraire, les yeux du Crucifié sont ouverts et son regard est tourné vers le ciel, en sorte qu'il paraît prononcer lui-même les paroles qui sont à dire par le prêtre. En tout état de cause, outre ses yeux, son maintien et son port de tête attestent qu'il est vivant ; mais comme il répand abondamment son sang par sa plaie au côté, qui ne lui a été infligée qu'une fois constatée sa mort (selon Jn 19,34), on doit conclure de nouveau que ce Christ en croix est au-delà de l'opposition entre la mort et la vie, c'est « un mort-vivant », dans le sillage de celui du *Codex Raboula*, au sein d'une famille nombreuse d'images de la Crucifixion ayant précisément cette particularité.

Cette composition présente des disproportions dans l'anatomie comparables, en dépit de la disparité des styles, à celles de la miniature de Saint-Gall (fig. 3) : les membres inférieurs paraissent un peu malingres voire anormalement petits, et les mains trop longues. Le *perizonium* dont est doté le Crucifié est si long qu'il lui recouvre les cuisses

q: gratias agere dñe sce pat omps ætne ds
xpm dnm nrm. P quem maiestatem tuam
laudant angeli adorant dominationis
Tremunt potestates cæli celorum q uirtutes
Ac beata seraphyn socia exultatione con
celebrant cum quib: et nras uoces
Ut admitti iubeas deprecamur supplici con
fessione dicentes: Scs Scs Scs dns ds
CABAWTH PLENY CVNT KELY ET TEP
PA KLWPYA TVA WC ANNA YNEZ KEL
SYS BENEDYKTVC QVY VENY TYN NWM
DNY WC ANNA YNEZ KEL
IHS XPS
EIGIT
ELE
MENTISSVM PAER
P IHM XPM EI VT
dnm nrm supplices
Rogamus et petemus:
Uti acepta habeas
Hec dona Hec munera
Hec sca sacrificia
in li ba ta

Figure 4 : *Miniature*, *Sacramentaire de Gellone*, seconde moitié du VIIIe siècle ; Paris, BnF, ms. lat. 12048, f. 143v

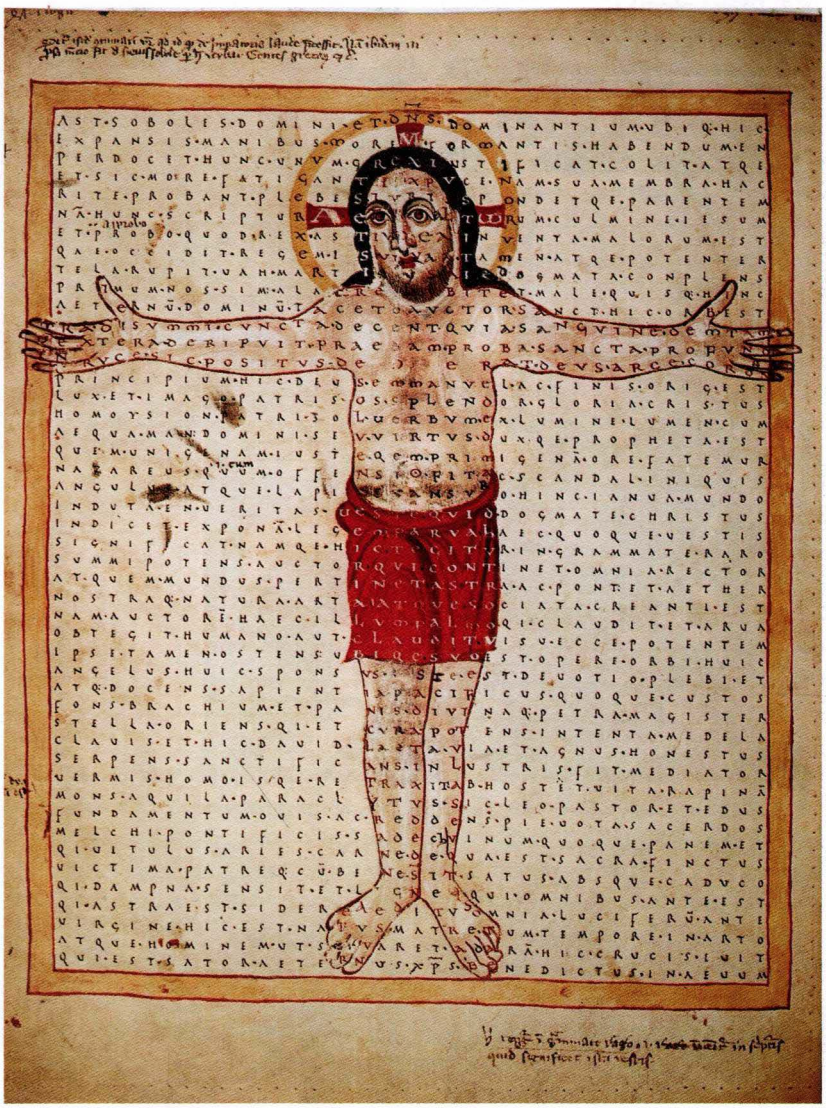
presque jusqu'aux genoux. Il est fermé d'un nœud par-devant. La tête droite se détache sur un nimbe crucifère, le visage s'encadre d'une chevelure courte et bouclée ne dépassant pas les oreilles, et d'une barbe en pointe. Le Christ est fixé à la croix par quatre clous. Ses mains sont à l'horizontale et les pouces en légère abduction ; les pieds plus écartés que de coutume ainsi que les jambes sont fixés par des clous qui traversent le tarse comme sur les Évangéliaires de Saint-Gall et de Raboula. Cette miniature du Sacramentaire de Gellone innove et annonce celles des siècles suivants, dans la mesure où elle a adopté un *perizonium* substitué au long *colobium*[17]. Elle « amorce à plusieurs titres l'évolution future des crucifixions carolingiennes[18] ».

3/ Miniature du *Liber de laudibus sanctæ crucis* de Raban Maur.

Vers 832-840 ; Vienne, ÖNB, Cod. Vindobonensis 652, f. 6v[19] (fig. 5). Le dessein de ce livre de Raban Maur, l'abbé de Fulda, destiné à constituer un don à Louis le Pieux, honoré du titre de « Soldat du Christ » (*miles cristianus*), est précisément d'exalter la croix comme signe de la Résurrection du Roi des rois, en l'inscrivant sur un tapis ininterrompu de lettres majuscules, tout comme ses vingt-huit « calligrammes symboliques » en l'honneur de la croix. Aussi, le sachant, ne s'étonne-t-on pas d'y découvrir un Christ exempt de toute trace de souffrance et regardant paisiblement droit devant lui, les yeux ouverts et le regard paisible et affirmatif[20]. Plus originale, l'absence même de la croix, dont il ne reste que la trace en creux, évoquée par la position qui fut celle du Crucifié le temps de sa fixation sur le gibet. Dans son *De laudibus sanctæ crucis*, une page du livre premier montre un Jésus crucifié sans croix ni clous, peint directement sur le texte (encore écrit sans « allers » à la ligne, ni ponctuation visible). C'est un Christus Victor, mais le *perizonium* commence de faire son apparition.

Pourquoi cette image est-elle aussi touchante ? Parce qu'elle confère sa dignité au texte lui-même, qui a la croix du Christ comme objet, mais aussi comme sujet, dans tous les sens du mot sujet – et cette image semble aussi donner sens au travail de tous ceux, scribes, auteurs, lecteurs, qui passent leur vie dans les textes... Le manuscrit de Raban Maur a connu un très grand nombre de copies, depuis les plus anciennes, celles de la Bibliothèque vaticane (*Codex Vaticanus*

Figure 5 : *Miniature*, *Liber de laudibus sanctæ crucis* de Raban Maur, vers 832-840 ; Vienne, ÖNB, Cod. Vindobonensis 652, f. 6v



Reginensis latinus 124, de 825-826) et celle de l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne (Autriche)[21], jusqu'à des copies du XVe siècle. Les versions successives ont pu varier l'âge et l'allure du Christ, figuré tantôt en homme jeune (Bibliothèque d'Amiens métropole, ms. 223 F, f. 6 verso[22]), tantôt en vieillard chenu (ms. de Douai, BM, ms. 340, f. 11 v, vers 1175). Mais toutes ont respecté au moins pour l'essentiel l'iconographie d'origine, avec un Christus Victor en position de Crucifié mais sans le bois de la croix, au-delà de la souffrance, vivant, tête droite et les yeux ouverts.

Figure 6 : *Miniature*, *Psautier de Stuttgart*, vers 820-830 ; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bib. 2°23, f. 27 r

4/ Psautier de Stuttgart.

Milieu du IXe siècle (ou vers 820-830), Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bib. 2°23, f. 27 r[23] (fig. 6). Ce psautier d'origine française conservé depuis le XVIIIe siècle à Stuttgart, d'où son nom, a été exécuté au scriptorium de Saint-Germain-des-Prés à Paris. Il contient donc le livre des psaumes dans la version gallicane. C'est l'un des plus richement illustrés de l'époque carolingienne, avec 316 miniatures[24]. Il contient cinq Crucifixions (aux folios 2r, 25v, 27r, 80v et 102v), qui ont toutes les mêmes caractéristiques s'agissant du Crucifié, invariablement figuré seul, sans Marie ni Jean ni bourreaux ni soleil ni lune, sauf au folio 80v, où se tiennent à gauche Marie éplorée et une autre femme, et à droite le porte-éponge, et au folio 27r, où sont représentés deux anges au-dessus de la traverse (comme dans la miniature de l'Évangéliaire de Saint-Gall ; fig. 3), deux animaux dont la présence est rare dans les images de ce sujet, à savoir sur la droite un lion et une licorne bondissant vers la croix comme pour agresser le Crucifié (Ps 22,22 : « Arrache-moi à la gueule du lion et aux cornes des buffles »), tandis qu'à gauche se trouvent deux soldats dont le centurion qui a reconnu l'identité divine du Crucifié, et en dessous deux jeunes gens se partageant sa tunique au couteau. Autre caractéristique du Christ en croix : il est figuré en homme jeune avec un discret collier de barbe, tenant les yeux ouverts, souverainement paisible, doté d'un nimbe crucifère et d'un ample *perizonium* comportant un savant nœud dans les cinq cas.

La miniature du folio 27 recto illustre le psaume 22 (21), dont le Christ prononça les premiers mots sur la croix (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », Ps 22,1, cité par Mt 27,46)[25]. Son corps paraît néanmoins parfaitement détendu, il ne présente aucun signe de souffrance et regarde tranquillement devant lui, la tête légèrement inclinée vers son épaule

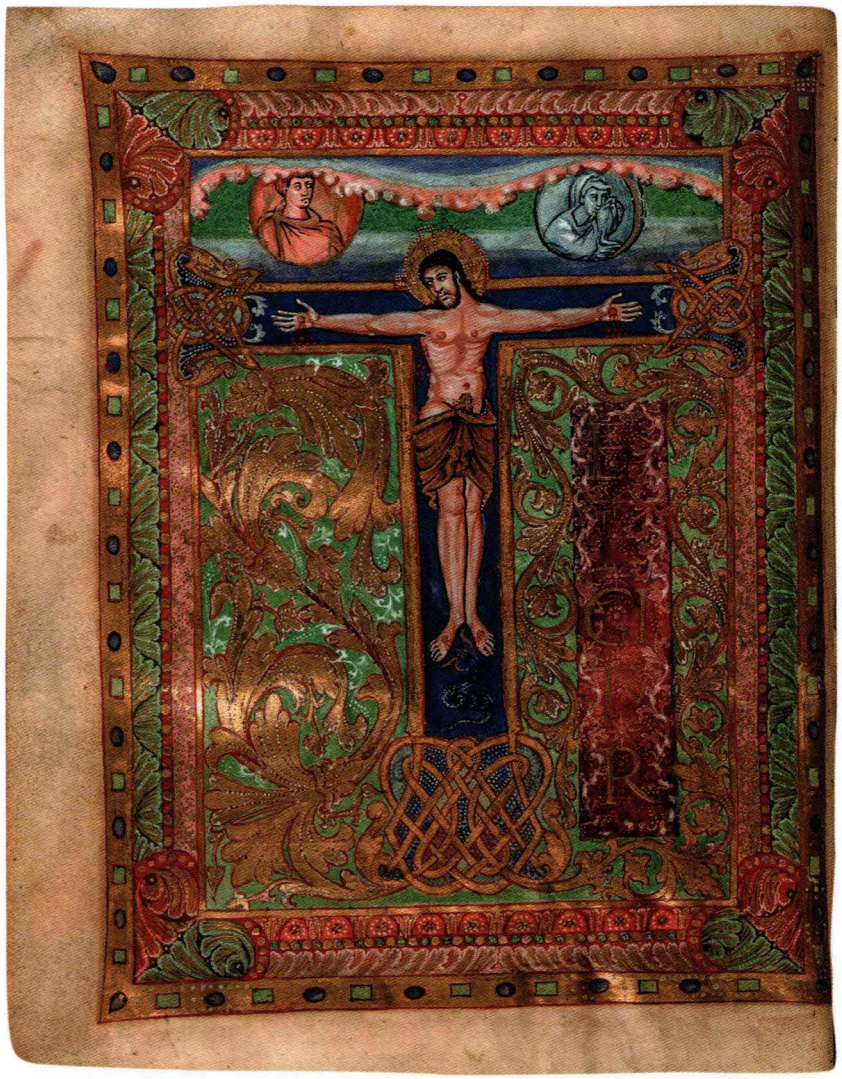


Figure 7 : *Miniature*, *Sacramentaire de Charles le Chauve*, vers 870 ; Paris, BnF, ms. lat 1141, f. 6 verso

droite. Deux soldats romains dotés chacun d'un bouclier se tiennent au pied de la croix, pointant du doigt vers lui – on peut supposer que l'un d'eux est le centurion prononçant sa confession de foi : « Vraiment cet homme était le fils de Dieu » (Mc 15,39), mais rien n'est moins sûr que cette interprétation. De l'autre côté se tiennent donc un lion et une licorne, avec entre eux un calice. Au registre inférieur, deux hommes juchés sur les protubérances rocheuses se disputent la tunique pourpre du condamné, l'un d'eux, armé d'un long couteau, menaçant de la diviser en deux. Cette image fait écho aux versets 18 et 19 du psaume : « Je peux compter tous mes os, les gens me voient, ils me regardent, ils partagent entre eux mes habits, et tirent au sort mes vêtements. » Sous le cadre de l'image, le verset suivant : *Tu autem Domine, non elongaveris auxilium tuum* (« Mais toi, Seigneur, n'éloigne pas ton soutien... »), tiré du même psaume, verset 20, dans la version de la Vulgate. Le reste de l'iconographie s'explique également par d'autres versets du même psaume, en particulier le verset 7, « Et moi, ver et non pas homme, risée des gens, mépris du peuple, tous ceux qui me voient me bafouent, leur bouche ricane », qui pourrait expliquer l'index pointé des deux soldats, et le verset 13, « Des taureaux nombreux m'assaillent, de fortes bêtes de Bashan m'encerclent. Contre moi bâille leur gueule, lions lacérant et rugissant », qui rend compte de l'assaut que lui livrent les deux bêtes sauvages.

5/ Évangiles dits de François II.

Troisième quart du IXe siècle, Paris, BnF, ms. lat. 257, f. 12v[26]. Ce manuscrit somptueux, et célèbre, en particulier à l'époque carolingienne, fut peint à l'abbaye Saint-Amand-en-Pévèle (Valenciennes). La miniature du folio 12 verso fait face au portrait de l'évangéliste Matthieu, figuré au recto du folio suivant. À l'intérieur d'un cadre très soigné dont les quatre angles sont ornés de motifs à tête d'oiseau au très long cou, la croix du Christ est inscrite sur un fond bleu et plantée sur un sol rocheux, un serpent entourant sa base. Le *titulus* est à l'honneur, en version latine (*IHS Nazarenus rex judaeorum*). Le crucifié est un jeune homme imberbe au corps bien découplé et à la tête légèrement inclinée sur la droite. Son visage est détendu, ses yeux sont ouverts, son air est paisible et pensif, pas la moindre trace de souffrance dans cette image : ce Crucifié paraît impassible. Le porte-éponge et le porte-lance, figurés à moindre échelle, sont à l'œuvre. Le sang coule des cinq plaies en des jets discrets. On y retrouve, au-dessus de l'axe horizontal de la croix, dans des médaillons circulaires de diamètre égal, le soleil en homme couronné sur fond rouge à gauche, et à droite la lune en femme aux cheveux dénoués sur fond pâle gris-bleu.

Figure 8 : ***Miniature***, missel, fin IXe - début Xe siècle ; Angers, BM, ms. 24, f. 7v

6/ Sacramentaire de Charles le Chauve.

(Paris, BnF, ms. lat 1141, f. 6 verso), encore appelé Sacramentaire de Metz en raison de sa première destination géographique, il comporte une miniature d'un style très élégant, où domine l'or (fig. 7)[27]. Elle est encadrée de manière somptueuse, inspirée des reliures d'orfèvrerie et exécutée vers 869-870 par l'école du Palais, comme élément d'un manuscrit de prestige de la cour carolingienne[28]. Son schéma de composition et ses motifs obéissent aux mêmes décisions théologiques. La page sert d'ouverture de la prière eucharistique (*Te igitur clementissime Pater*), la croix devenant le T majuscule de la prière à dire par le prêtre à l'autel, comme déjà dans le Sacramentaire de Gellone (fig. 4) : en présence des symboles du soleil et de la lune, le Crucifié, doté d'un collier de barbe et dont les cinq plaies saignent, a les bras parfaitement horizontaux, le regard paisiblement orienté vers sa droite, son attitude et ses traits ne trahissent pas la moindre trace de souffrance et il manifeste ainsi, comme c'était déjà le cas dans les œuvres précédentes, qu'il a vaincu le mal, symbolisé par un serpent gris-bleu plutôt discret enroulé à ses pieds, et qu'il est parvenu au-delà de la mort.

7/ Psautier de Louis le Germanique.

Entre 850 et 875 ; Berlin, Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 58, f. 120[29]. Ce psautier enluminé dans un style carolingien, à l'abbaye Saint-Bertin en France du Nord, près de Saint-Omer, a sans doute été exécuté pour Louis le Germanique, petit-fils de Charlemagne et roi de Francie orientale de 843 à 876. La page peinte avec la Crucifixion (29,5 x 24,5 cm), en face de celle qui contient une prière à la Sainte Croix (f. 119v), montre un personnage ajouté par après, dans un format au moins égal à celui du Crucifié, à la fin du IXe siècle, à savoir Arnulfe de Carinthie, petit-fils de Louis le Germanique, agenouillé au pied de la croix et se saisissant de son pied, un geste qui fait songer au geste dévotionnel de Marie Madeleine.

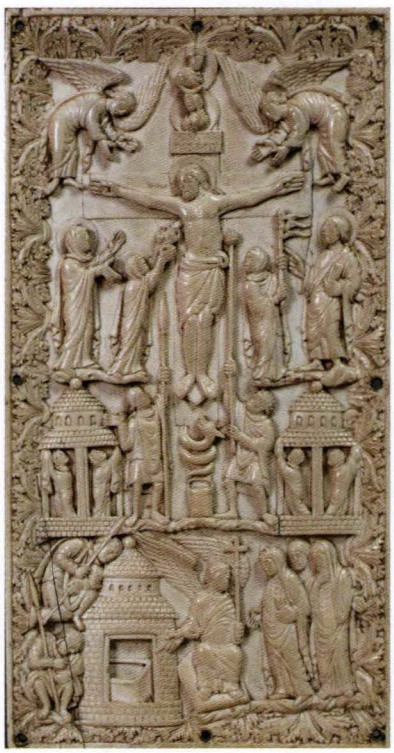
On retrouve, avec le *titulus* abrégé (INRI) et les figures allégoriques en buste du soleil et de la lune, un Christ au torse athlétique, cloué sur une croix à fond vert, saignant des quatre plaies (celle du côté n'est pas visible) mais gardant les yeux ouverts, regardant peut-être dans la direction de sa mère, figurée sur sa droite à petite échelle et portant la main à son visage, avec saint Jean dans le même format, de l'autre côté de la croix.

8/ Missel d'Angers.

Miniature, missel, fin IXe-début Xe siècle (Angers, BM, ms. 24, f. 7v [fig. 8]).

Cette page entièrement peinte dans des tons jaune, orange et rouge, distribue les principaux acteurs ou témoins de la Crucifixion sur deux registres superposés. En haut, le Christ est cloué sur les montants, ici très larges, du bois du gibet, qui est flanqué de deux étendards timbrés du motif d'une discrète croix grecque, aux bras de même longueur. Il a la tête ornée d'un large nimbe crucifère et surmontée de l'inscription IHC XPC (*Ihesus Christos*) tenant lieu de *titulus*, avec une courte barbe bifide et les bras rigoureusement horizontaux, sous lesquels court une inscription latine : *figit ille cruce macula qn* [= *qui non*] *habet ulla*[30], et les mains avec les doigts complètement allongés et détendus, la tête légèrement inclinée sur l'épaule droite et les yeux ouverts, avec dans des médaillons circulaires les symboles allégoriques du soleil (*sol*) et de la lune (*luna*), puis Marie (*Maria*) et Jean (*Iohes*) de part et d'autre de la croix, les bourreaux (*Longinus, Stefaton*) accomplissant leur tâche, tandis que la tête d'Adam, dont le dessin fait penser à un *mandylion*, et dont c'est l'une des premières occurrences dans l'art occidental[31], se trouve couchée au pied de la croix, un curieux ruban en forme de cordon ombilical allant des pieds du Christ au nez d'Adam[32]. Et au registre inférieur, ce qui est inhabituel, les deux larrons, Gestas (ici *Gesmas*) et Dismas, auxquels deux bourreaux s'apprêtent à rompre les jambes (*iudei qui fregerunt crura latronum* : « Les Juifs qui brisèrent les jambes des larrons »), deux autres bourreaux armés chacun d'un couteau sur le point de se partager la tunique du Christ (*partiuntur vestimenta* : « Ils se partagent les vêtements »).

Figure 9 : *Ivoire carolingien*, *Crucifixion et tombeau vide*, 28 x 12 cm, vers 870 ; New York, Cloisters



III/ PLATS DE RELIURE ET RELIEFS D'IVOIRE DES IXe ET Xe SIÈCLES

L'art de la sculpture d'ivoire, qu'il s'agisse de panneaux et de plats de reliure en bas-relief, ou de statuettes en ronde bosse, a été très cultivé par les artistes chrétiens dès le Ve siècle mais a connu un développement particulièrement important au cours de l'époque carolingienne et ottonienne. La vogue de ces ivoires sculptés a correspondu sans nul doute à une certaine prédilection des milieux auliques et ecclésiastiques[33]. La crucifixion y occupe une place de choix. Elle est souvent couplée avec l'annonce de la Résurrection du Christ, par un ange, aux femmes venues au tombeau, comme dans le plat de reliure (28 x 12 cm) des années 860-870, produit à Metz et conservé aux Cloisters (fig. 9)[34], ou avec une Ascension, ou avec d'autres thèmes christologiques encore. Les principales caractéristiques communes aux figures de Christ en croix de l'enluminure se retrouvent dans la plupart des ivoires de la même période, à ceci près que le Crucifié, dont le visage est parfois un peu altéré[35], peut avoir les yeux clos, comme dans l'ivoire de Metz, ou la tête légèrement inclinée vers son épaule droite, comme dans la plaque conservée à Cologne, où il a encore les yeux grands ouverts, tout en continuant d'être avant tout paisible, et non douloureux, si bien qu'il paraît légitime, tout bien considéré, de classer ces objets parmi ceux qui sont porteurs d'une Crucifixion de type triomphal, avec un Christ victorieux de la mort. Le Crucifié du plat de reliure richement gemmé de l'Évangéliaire de Lindau[36], autour duquel volètent huit figures deux par deux en guise d'escorte, une des créations les plus somptueuses de la période carolingienne sur ce support, a un maintien qui ne laisse subsister aucun doute quant à l'interprétation de la figure centrale : ce n'est pas seulement le roi des Juifs, comme c'est écrit (*Hic est rex Iudeorum*), c'est un vainqueur, assurément. Certains de ces plats d'ivoire méritent une attention spéciale compte tenu de la complexité des thèmes qui accompagnent celui de la Crucifixion. Nous en distinguons surtout deux :

1/ Ivoire de Narbonne.

Il s'agit d'un plat de reliure en relief de 25,3 x 15,7 cm, daté de manière variable (début du IXe siècle ? fin du Xe siècle ou début du XIe siècle ?) provenant en tout cas de l'école du Palais de Charlemagne, donc d'Aix-la-Chapelle, et conservé à Narbonne, au Trésor de la cathédrale Saint-Just[37] (fig. 10). Il est souvent appelé « La Croix glorieuse », à juste titre : « Le Crucifié a un visage jeune, imberbe, et le corps n'est pas sans rappeler l'athlète hellénistique des premiers siècles. La tête, encadrée du nimbe crucifère, penche légèrement sur la droite. Les yeux sont ouverts et le visage est imperturbable. Le corps, vêtu d'un *perizonium* noué élégamment sur le ventre, se tient droit [...] le sang du Crucifié ruisselle des blessures des paumes des mains et des pieds[38] », mais aussi de son côté droit, que Longinus est en train de percer – de l'autre côté du corps du Crucifié,

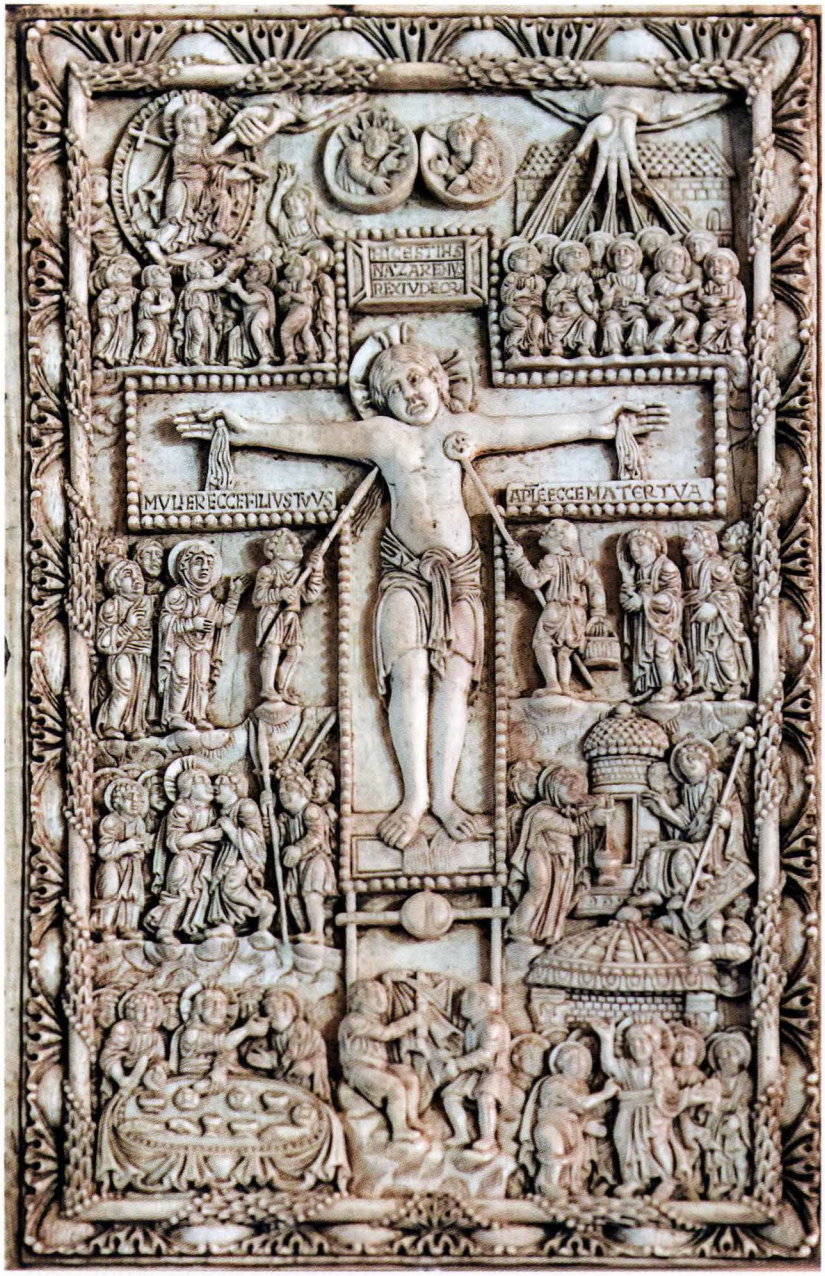


Figure 10 : *Plat de reliure en ivoire*, 25,3 x 15,7 cm, xe siècle (?) ; Narbonne, Trésor de la cathédrale Saint-Just

le porte-éponge. Derrière Longinus se tient Marie nimbée, à laquelle sont adressés les mots latins gravés au-dessus d'elle sur l'axe horizontal de la croix : *Mulier ecce filius tuus* (« Femme, voici ton fils »). De même, derrière Stephaton, le porte-éponge, se tient le disciple que Jésus aimait, saint Jean nimbé, portant la main à son visage, surmonté des paroles *Ap[osto]le ecce mater tua* (« Apôtre, voici ta mère »), paroles rapportées par lui-même dans son évangile (Jn 19,26-27), et à peine corrigées. Le tirage au sort de la tunique du Christ, représentée au pied de la croix se fait à l'aide d'un tambour de loteries en forme de boule.

Figure 11 : *Crucifix en ivoire dit « de Fernando et Sancha »*, 52 x 34,5 cm, 1063 ; Madrid, musée archéologique national

Mais ce n'est pas tout. Six autres scènes sculptées avec un soin extrême bordent le motif central du Christ en croix, dont deux dans le haut du panneau et quatre dans la partie basse : sur la gauche, vers le bas, l'Arrestation de Jésus au jardin des Oliviers, avec le baiser de Judas ; en dessous, la Cène, avec la communion de Judas, que Jésus porte lui-même à sa bouche ; sur la droite l'annonce par l'Ange au sépulcre de la résurrection aux Myrophores en présence de soldats endormis ; et en dessous la rencontre du Christ Ressuscité et de Thomas l'Incrédule en présence des Onze. Les deux scènes qui surmontent l'axe horizontal, au milieu desquelles sont placés les symboles du soleil et de la lune sont, à gauche, celle de l'Ascension en présence des apôtres, une ascension plus « active » que « passive », pour reprendre l'expression consacrée des spécialistes de ce sujet, où une Main colossale sortant du ciel tire à soi le Christ porteur de l'étendard de la croix, dimension passive, lui-même ayant les jambes en position d'escalade, donc d'ascension active[39]... Et de l'autre côté une représentation de la Pentecôte des plus originales, avec la même Main de Dieu colossale sortant du ciel, cette fois paume ouverte vers le spectateur devant une maison à toit figurant sans doute le cénacle, les doigts tendus, quatre rayons finement sculptés sortant de chacun d'eux pour évoquer l'effusion de l'Esprit saint sur les Onze (la Vierge paraît absente).

2/ Croix glorieuse du musée de Cluny.

Croix glorieuse, relief en ivoire, plaque de reliure réalisée à Cologne et conservée à Paris, au musée de Cluny (musée national du Moyen Âge). Sa datation, de nouveau, ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs et semble osciller entre la fin du xe et le début du xiie siècle, même si l'accord se fait sur son origine rhénane. Son savant schéma de composition reprend à plusieurs égards celui de l'ivoire de Narbonne (fig. 10), même si le nombre de scènes adjacentes est divisé par deux, et si le style et les motifs des deux œuvres diffèrent. Une des caractéristiques de celui du musée de Cluny est l'intensité parlante des regards. Le Crucifié est vêtu d'une tunique à longues manches qui lui couvre le corps jusqu'aux pieds. Il paraît presque danser tant il est souple et vivant. Un calice sous ses pieds recueille son sang. Ses bras font un pont entre les symboles du soleil et de la lune, donc entre le jour et la nuit, pour les siècles des siècles. Ses yeux ouverts paraissent fixer intensément un point sur sa droite, peut-être le groupe de sa Mère suivi de saint Jean transformés l'un et l'autre en Myrophores. De l'autre côté, trois autres Myrophores se pressent au tombeau, où un ange assis ailes déployées les attend pour leur annoncer la Résurrection. Celle-ci est affirmée dans la partie haute du plat, à droite, par une Ascension « active » du Christ au-dessus d'un groupe compact de douze têtes parmi lesquelles celle de la Vierge, voilée, est la seule qui soit nimbée, tandis que deux anges leur font signe vers le ciel et que deux autres s'émerveillent, en souriant presque, de voir le Christ accueilli par une Main de Dieu qui sort de l'angle supérieur, une autre Main de Dieu tenant une couronne de laurier étant disposée au-dessus du *titulus* – un motif déjà rencontré (voir chap. 1, fig. 4). À gauche, la seigneurie du Christ éternellement vivant est affirmée par une figure de Pantocrator siégeant sur la boule du monde dans une mandorle, flanquée des lettres alpha et oméga, et des symboles des quatre évangélistes, qui le mangent des yeux.

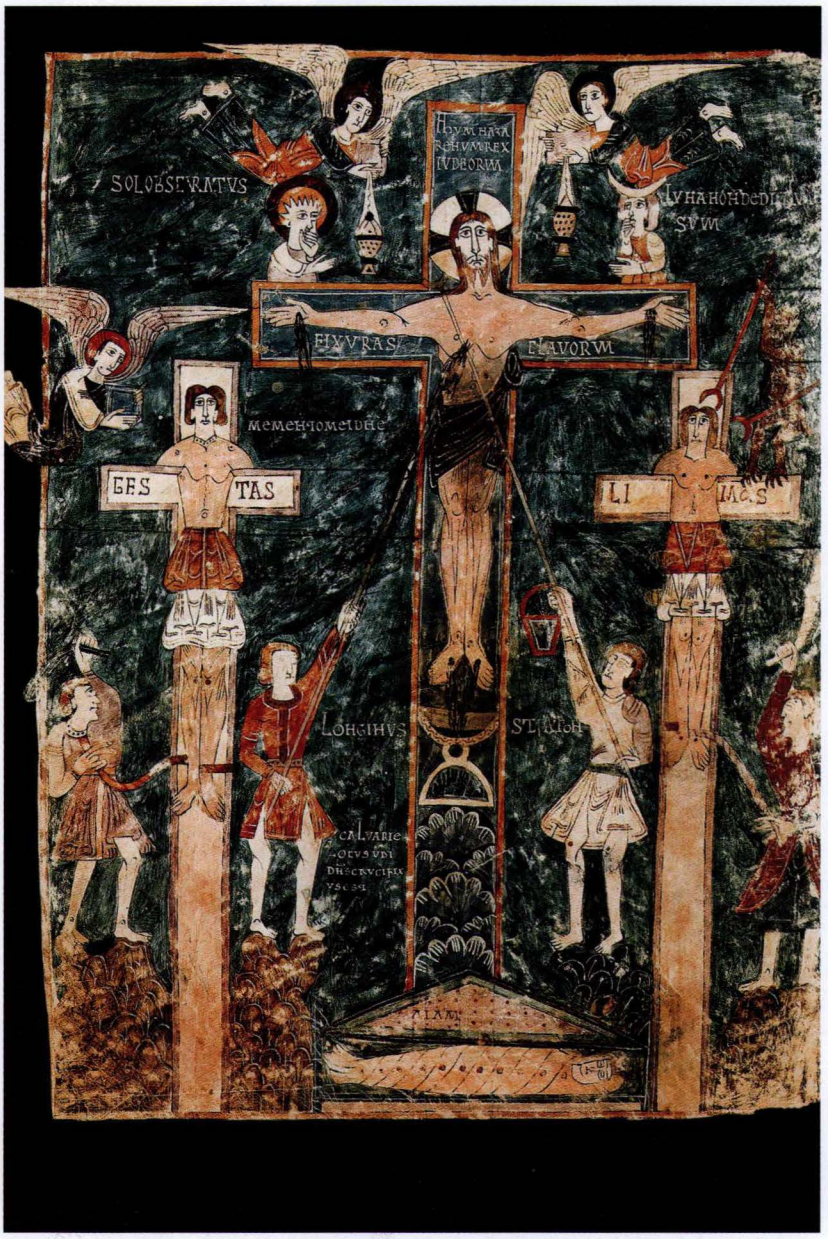


Figure 12 : *Miniature*, manuscrit de l'*Apocalypse* de **Beatus de Liébana**, vers 975 ; Gérone, musée de la cathédrale Sainte-Marie, ms. 7, f. 16v

Ces deux échantillons de Crucifixion triomphale en relief d'ivoire et ceux dont il sera question plus loin (voir chap. 3, II/6, fig. 12) que nous venons de décrire de manière détaillée sont, croyons-nous, parmi les plus riches qui soient du point de vue iconographique. Mais ils n'épuisent assurément pas cette veine, qui comporte encore bon nombre de plats de reliure dans les grandes bibliothèques européennes ou améri-

caines[40] – le propos de ce livre engage à les signaler mais n'exige pas de les présenter l'un après l'autre.

La participation de l'ivoire à l'histoire du Christ en croix, cela vaut d'être souligné dès à présent, ne fait que commencer, puisque le Crucifié sera sculpté dans cette matière durant des siècles, y compris pour lui-même, dans des crucifix précieux de format variable. La plupart d'entre eux, cependant, sont postérieurs à l'époque gothique et montrent un Crucifié mort. Dans ce chapitre consacré au Crucifié vivant, ce sont donc les œuvres échappant à cette règle, qu'il convenait dès lors de signaler. Et il en est d'insignes dans l'art de l'ivoire sculpté en ronde bosse, comme nous allons le montrer maintenant. Ce sont surtout deux exemples espagnols qui méritent ici l'attention. Bien qu'ils ne puissent pas revendiquer d'être considérés comme des exemples de Crucifixion à proprement parler mais relèvent de la famille des objets du type « crucifix », nous croyons éclairant de les présenter ici.

3/ Crucifix dit « de Fernando et Sancha ».

Il est grand pour un objet en ivoire : il mesure 52 x 34,5 cm. Il a été réalisé en 1063, et se trouve conservé à Madrid, au Musée archéologique national d'Espagne (fig. 11)[41]. Il s'agit d'une œuvre d'art d'une qualité exceptionnelle, à la fois par la qualité de son exécution et par son inspiration, exécution qui rend particulièrement éloquent, en raison de la manière de rendre ses yeux, le type déjà rencontré du Crucifié vivant que l'on pourrait qualifier de pensif ou de songeur. Il est en l'occurrence dépourvu de la couronne d'épines, comme le sont d'ailleurs tous les Crucifiés que nous avons présentés jusqu'à maintenant, sans exception. Au revers, parmi les entrelacs végétaux, se trouvent placés au centre l'Agneau de Dieu et aux quatre extrémités les symboles des quatre évangélistes. Au-dessus de l'inscription habituelle se détachant en relief, IHC NAZARENUS REX JUDEORUM (« Jésus le Nazaréen, roi des Juifs »), le Ressuscité porteur de l'étendard de la victoire, tourné vers le ciel, avec de part et d'autre de nombreuses figures nues qui, les unes, tentent d'y monter à leur tour ou, les autres, en dégringolent irrésistiblement : ce sont les deux catégories d'âmes des défunts, avec les élus qui sont aspirés vers le haut et les damnés vers le bas. Ce grouillement de présences se prolonge d'une extrémité à l'autre de la croix, sur les deux côtés ; tout en bas, une figure nue se relevant autant qu'elle le peut, qui devrait être celle d'Adam ; et enfin l'inscription FREDINANDUS REX SANCIA REGINA (« Ferdinand le roi et Sancia la reine »), désignant les personnes du couple royal. Une cavité en forme de fente a été creusée dans le dos de cette statue pour qu'y soit logée, dit-on, une épine de la vraie croix[42].

4/ Cristo Carrizo.

Il est un objet en ivoire exécuté au cours du dernier quart du XIe siècle et conservé au musée de León. Il pourrait avoir pour auteur un disciple du créateur du Christ en croix de Fernando et de Sancha (fig. 11). Haut de 33 cm seulement, il réussit le tour de force de donner une impression de monumentalité. Les yeux ouverts aux pupilles en pierre noire du Christ feraient presque oublier qu'il est en croix, tant ils captivent l'attention et fascinent par leur calme. Sa tête elle-même, ses cheveux tombant sur ses épaules, ses moustaches, sa barbe ont eu droit à un soin exceptionnel, de même que son *perizonium*. À supposer qu'elle ait existé, la croix d'origine de ce Crucifié manque, et a été remplacée par un support en plexiglas.

IV/ LA CRUCIFIXION TRIOMPHALE DANS L'ENLUMINURE DES Xe-XIIe SIÈCLES

1/ Sacramentaire de Fulda.

Seconde moitié du Xe siècle, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 10077, f. 12[43]. Ce manuscrit réalisé au monastère bénédictin de Corvey fondé par Louis le Pieux, fils de Charlemagne, en 822, à Höxter en Rhénanie du Nord, est l'un des témoins de l'intérêt porté au Canon de la messe par les nouvelles tendances artistiques de l'époque carolingienne. La miniature de ce folio est à la fois très originale dans le style et conforme par ses options théologiques au groupe de Crucifixions décrit dans ce chapitre, à savoir celui où le Crucifié tient les yeux ouverts, fixé à une croix dont le dessin sert aussi de T majuscule à la prière qui ouvre le canon de la messe, le *Te igitur clementissime Pater*, avec la suite en abrégé : *per ihm xpm filium tuu*[*m*] *d*[*omi*]*n*[*u*]*m n*[*ost*]*r*[*u*]*m*, avec ici quelques particularités remarquables, à commencer par les paroles que le Christ rendant l'âme adresse à son Père (*Pater in manus tuas commendo spiritum meum* : « Père, en tes mains je remets mon esprit » : Ps 31 [30],6) inscrites en lettres dorées tout en haut de la page sur le fond violet, de part et d'autre du médaillon circulaire à fond d'or incluant la Main de Dieu désignant-bénissant le Christ en croix (*IC XC*) ; cette mandorle étant placée au sommet d'un losange dont les autres sommets sont couronnés eux aussi par des médaillons circulaires avec, à gauche, Marie (*ecce mater tua Maria*) et à droite saint Jean (*Iohan ecce filiu tuu*). Le quatrième médaillon, celui du bas, contient la figure d'un clerc tonsuré qui semble présenter au Christ en croix une étole. Remarquable est ici la reprise d'un Jésus juvénile et imberbe, vêtu d'un *colobium* à larges manches et galon doré[44].

2/ *Beatus de Liebana*.

Miniature (40 x 26 cm) à la tempera sur parchemin d'un manuscrit du Commentaire de l'Apocalypse de *Beatus de Liebana*, vers 975 ; Gérone, musée de la cathédrale Sainte-Marie, ms. 7, f. 16v (fig. 12)[45]. Beatus de Liebana est un moine du VIIIe siècle qui fut abbé du monastère de Santo Toribio de Liebana. Il dénonça

Figure 13 : *Miniature*, 38,3 x 27,6 cm, Évangéliaire de l'abbesse Uta de Niedermünster, début du XIe siècle ; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CIm 13601, f. 3v

l'hérésie de l'adoptianisme professée par Félix d'Urgell et accusa l'évêque de Tolède, Élipand, de s'être rallié à cette doctrine. Beatus reçut en cette affaire le soutien du pape Adrien Ier, qui condamna les thèses d'Élipand en 785, et aussi celui de la cour de Charlemagne, en particulier de la part d'Alcuin. Il composa aussi un *Commentaire de l'Apocalypse*, fait surtout d'une compilation de textes patristiques, mais recopié une trentaine de fois aux Xe et XIe siècles, dans des manuscrits parfois richement illustrés. La page peinte qui nous concerne ici fait partie d'un manuscrit de ce texte conservé à Gérone, constitué de 280 feuillets (36 x 23 cm) et de 124 miniatures peintes au monastère de San Salvador de Tabara, dans la province de León, par Emeterius et une moniale, Ende[46].

La page, conformément au format du parchemin, est disposée en hauteur : c'est un Golgotha (*calvarie locus ubi DHS crucifixus est* : cette inscription jouxte le pied de la croix à gauche) avec les trois croix, celles du Christ et des deux larrons, disposées de manière parfaitement frontale. Celle du Christ, placée au centre comme il se doit, domine nettement les deux autres. Sous deux anges en vol portant chacun un encensoir, les figures allégoriques du soleil (*Sol obsecratus*) (« le soleil imploré ») et de la lune (*Luna hohbediens sum*) (« la lune, je suis obéissante ») tournées vers le Crucifié, sont fidèles au rendez-vous et présentent cette fois la particularité de porter la main à leur bouche, en signe de consternation. Le Christ est fixé sur une croix à fond bleu sur laquelle on lit, en haut le texte habituel du *titulus* (*iehsum Nazarenum Rex Iudeorum*), et sous ses bras, en majuscules, *fixuras clavorum*. Le sang, de couleur sombre, coule abondamment des plaies du Crucifié (celui des pieds est recueilli semble-t-il dans un grand calice), mais le Christ ne manifeste aucun signe de douleur, il tient la tête droite et les yeux ouverts tandis que Longinus (*Lohgihus*) et Stephaton font leur travail de bourreau. Au pied de la croix, Adam est couché allongé de tout son long, enveloppé de bandelettes. Les deux larrons sont accrochés et non cloués à leurs croix respectives, avec chacun son nom en capitales (*Gestas, Dimas*) sur l'axe horizontal. Le « bon larron » est flanqué d'un ange à gauche et d'une inscription à droite : *Memento mei DHE* (« Souviens-toi de moi, Seigneur »), tandis qu'un démon harponne le « mauvais larron ». En face, sur le folio de droite (f. 17r), la visite des Saintes Femmes au tombeau le matin de Pâques...

3/ Sacramentaire de Lorsch.

Crucifixion, miniature (23,5 x 18 cm), XIe siècle, Chantilly, Bibliothèque Condé, ms. 40, f. 4 verso. Dans des médaillons circulaires, les figures symboliques du soleil et de la lune bordent le haut de la

croix, où l'on lit IH XC DMS NR (*Iehsus Christus Dominus Noster*, « Jésus Christ notre Seigneur »). Le Christ arbore un visage totalement paisible, son corps paraît détendu et son ventre est légèrement saillant, sa peau ne porte aucune trace de coup, et ses pieds ne semblent pas cloués. De part et d'autre de la croix se tiennent Marie et Jean, eux-mêmes d'une grande dignité, élégamment vêtus et très juvéniles d'allure.

4/ Évangéliaire de l'abbesse Uta de Niedermünster.

Du début du XIe siècle (« vers 1020 »), conservé à Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601, f. 3v. Cet ouvrage a été présenté comme « probablement le manuscrit enluminé occidental le plus important de son époque ». Il fut sans doute dirigé par un contemporain de l'abbesse Uta (1002-1025), le moine érudit Hartwig, de l'abbaye de Saint-Emmeran[47].

La page peinte (38,3 x 27,6 cm) au f. 3v de ce manuscrit avec sa Crucifixion (fig. 13) est si riche de motifs et d'inscriptions que son commentaire exhaustif est un objectif presque décourageant. Au centre d'un rectangle flanqué aux angles de quatre médaillons carrés (ceux d'en haut avec soleil et lune, ceux d'en bas avec sorties du tombeau à gauche et déchirement du voile du temple à droite : deux évènements qui ont coïncidé avec la mort du Christ en croix, selon Mt 27,50-52), et d'un médaillon semi-circulaire au milieu de chacun des quatre côtés (vides sur les petits côtés), et porteurs, sur le grand côté gauche, d'une figure de femme bénissant, l'Église personnifiée, et d'une personne qui s'éloigne en portant quelques chose, à droite, une large croix occupe l'axe central et traverse deux mandorles ovales superposées. Dans celle du haut, célébré par les mots inscrits en majuscules dans le contour (« La sagesse du Père, le Christ Tout-Puissant, a par le pouvoir de la croix vaincu le Royaume des morts, le monde et le diable triomphant[48] »), cloué par quatre clous sur la croix, le Christ, nimbé, couronné – ce qui pourrait être une première sinon dans l'histoire de ce sujet du moins dans notre dossier –, barbu, vêtu d'une tunique pourpre ceinturée et à manches courtes, recouverte d'une étole, autrement dit en grand prêtre dans le sens de l'Épître aux Hébreux (He 7,26), avec bon nombre d'inscriptions, à commencer par les lettres alpha et oméga en majuscules rouges. Sa tête barbue est penchée sur sa droite, mais il a les yeux ouverts et l'air souverainement paisible.

Dans la mandorle inférieure, à gauche, la Vie personnifiée, coiffée d'une couronne surmontée d'une croix, et chaussée, re-

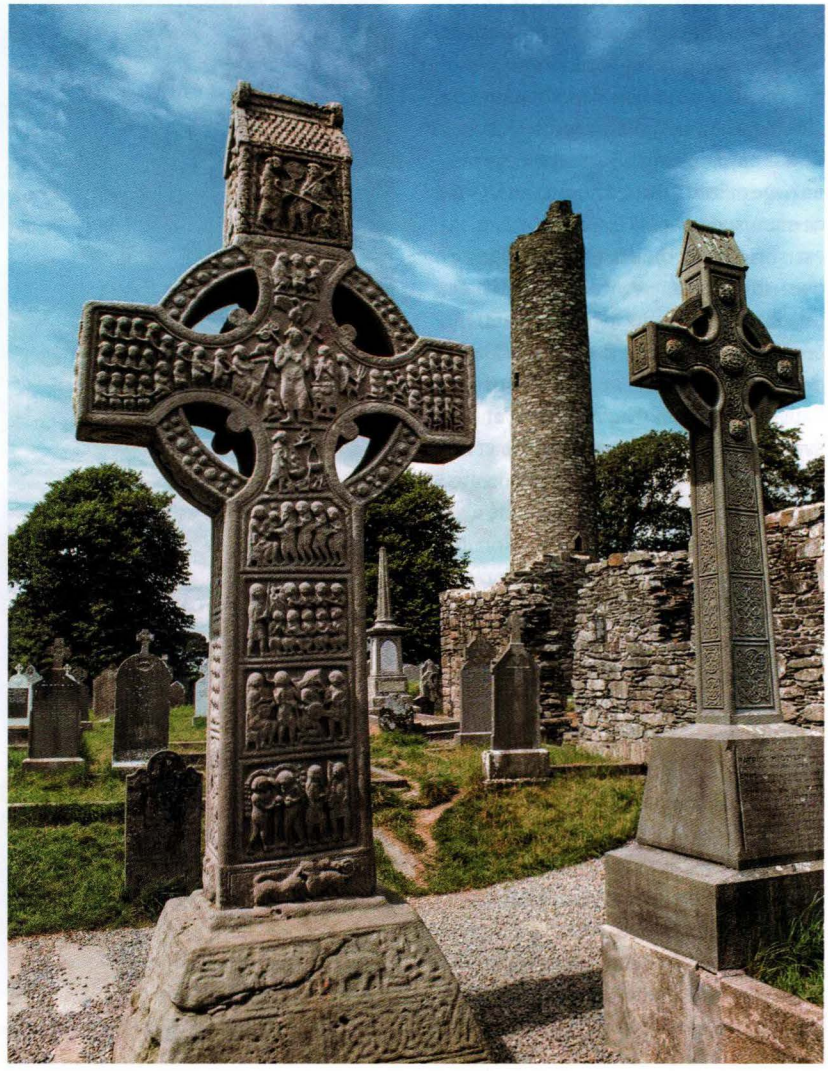
Figure 14 : *Miniature*, *Lectionnaire de Cluny*, XIIe siècle (?) ; Paris, BnF, ms. nouv. acq. lat. 2246, f. 42 v

vêtue d'une chasuble sur aube blanche, et regardant le Crucifié, dans l'attitude d'un prêtre à l'autel, bras ouverts et levés, la tête complètement renversée ; en face, le visage à moitié enveloppé par un linge qui la rend muette, la figure de la Mort, hirsute et nus pieds, mordue par une excroissance de l'arbre de la croix à tête de lion, porteuse d'une large entaille au niveau de son épaule droite, et aveuglée par un poignard, déstabilisée, basculant par côté et laissant choir sa faucille cassée. Le texte qui court autour d'elle énonce : « Mort, te voilà vaincue, toi qui voulais vaincre le Christ », tandis que celle qui couronne la figure de la Vie déclare : « La vie des saints demeure dans le Seigneur pour l'éternité. »
Le Christ regarde vers l'Église, porteuse d'une couronne surmontée d'un calice, qui a été placée dans le demi-cercle de gauche du cadre. En face, la Synagogue s'éloigne, un couteau en main et une banderole qui se plie au-dessus de son épaule, qui représente les rouleaux de la Loi. Dans les carrés en haut, les effigies du soleil et de la lune en train de se couvrir la tête, suggérant le règne des ténèbres : « Le soleil de feu s'obscurcit dans le ciel, parce que le soleil de justice souffre en croix. La lune aussi souffre de l'obscurité, car les croyants sont en deuil en raison de la mort du Christ. » Quant aux carrés du dessous, ils comportent à gauche une résurrection des morts et à droite le voile du Temple se déchirant, qui renvoient l'une et l'autre à Mt 27,51-52 : « Et voici que le voile du Sanctuaire se déchira en deux de haut en bas ; la terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent, les corps de nombreux saints ressuscitèrent. »

5/ Lectionnaire de Cluny.

Paris, BnF, ms. Nouv. Acq. Lat. 2246, f. 42 v (fig. 14). Dans cette miniature en pleine page, dont on a pu se demander si son peintre ne se confondait pas avec celui du décor mural de la chapelle aux Moines de Berzé-la-Ville, le Christ crucifié se dégage sur un fond uni pourpré. Il a les yeux ouverts, regardant vers le spectateur comme pour le prendre à témoin. Il porte un collier de barbe, comme dans les précédents exemples. La musculation de son ventre est de tradition mosane et fait songer à celle du crucifix sculpté commandé à la fin du xe siècle par l'archevêque Gero pour la cathédrale de Cologne – une œuvre sur laquelle nous revenons plus loin (voir chap. 4, II/1, fig. 3). Deux anges à mi-corps, placés au-dessus de la traverse horizontale, se désolent ; en dessous, à la droite du Crucifié, Marie et Jean qui se lamentent ; sur sa gauche, un groupe beaucoup plus original, pointant du doigt vers le Christ en croix, avec à sa tête un personnage au-dessus duquel est inscrit *Esayas*, le nom du prophète Isaïe par conséquent, dont la présence en pareil contexte est rarissime. Il est porteur d'une banderole inscrite (*Vere languore(s) n(ost)ros ipse tulit*), citation de Is 53,4, glosée en Mt 8,17 ; derrière lui, trois soldats casqués et en armes.

Figure 15 : *Croix de Muiredach*, premier quart du xe siècle ; Irlande, Monasterboice



V/ CRUCIFIXIONS SCULPTÉES (XIe-XIIIe SIÈCLE)

Bien que nous ayons fait état dans ce chapitre de plusieurs reliefs (fig. 9 et 10) et aussi d'un Crucifix en ronde bosse (fig. 11), notre échantillon a privilégié jusqu'ici les figurations de la Crucifixion sur des surfaces, autrement dit l'art de la miniature et celui de la peinture murale – répétons au passage que l'on ne connaît à l'époque concernée, en Occident, aucune mosaïque consacrée à ce sujet. Mais ce choix, qui peut se réclamer non seulement d'opportunités factuelles mais aussi de considérations anthropologiques et épistémologiques sur lesquelles nous reviendrons, ne doit pas laisser ignorer que la Crucifixion est également attestée sur d'autres supports que ceux à deux dimensions, en particulier dans la sculpture sur pierre et les reliefs d'ivoire.

1/ Stèle de Duvillaun, paix d'Ursus, Croix de Muiredach.

S'agissant du Crucifié sculpté en relief dans la pierre, il apparaît en Irlande sur la stèle de Duvillaun, de la fin du VIIe siècle ou du début du VIIIe siècle[49] (il en sera reparlé au chapitre suivant, chap. 3, II/2, fig. 8). Le Crucifié a été tracé de manière schématique, il est parfaitement frontal (sauf ses jambes, qui paraissent être vues de profil), privé apparemment de tout vêtement, et flanqué de deux petites silhouettes, celles de Longinus et de Stephaton.

L'objet liturgique dénommé *Paix d'Ursus*, servant à communiquer aux fidèles la paix au moment de la communion au cours de la messe, fabriqué vers 900, est conservé à Cividale – ce relief porte le nom du duc d'Orso. On y retrouve à l'honneur la présence du soleil et de la lune, et un Crucifié la tête droite, avec les bras d'une parfaite horizontalité. Au-dessus de sa tête (*Ursus dux fecit*) et encore sous ses bras, se lit l'inscription *Ursus dux fieri precepit* (« c'est maître Ursus qui a commandé de le faire ») qui témoigne de la pratique alors en vigueur d'inscrire le nom du donateur-commanditaire, ici deux fois plutôt qu'une, sur l'objet qu'il a offert à l'église. Et au-dessus des bras, les paroles du Christ confiant Marie et Jean l'un à l'autre.

Figure 16 : *Relief en calcaire*, provenant de Berne, fin du Xe siècle, Fribourg, Museum für Kunstgeschichte

À peu près contemporain de l'objet précédent (du premier quart du Xe siècle), la stèle en pierre irlandaise dite « Croix de Muiredach » (fig. 15)[50], d'une iconographie exceptionnellement riche, avec au centre, en position de Crucifié mais sans croix visible, le Christ flanqué du porte-lance et du porte-éponge, apparemment assis l'un comme l'autre ; il est difficile de dire ce que représentent les groupes aux extrémités de l'axe horizontal ; l'identification des scènes évoquées sur l'axe vertical, sans être infaillible, peut

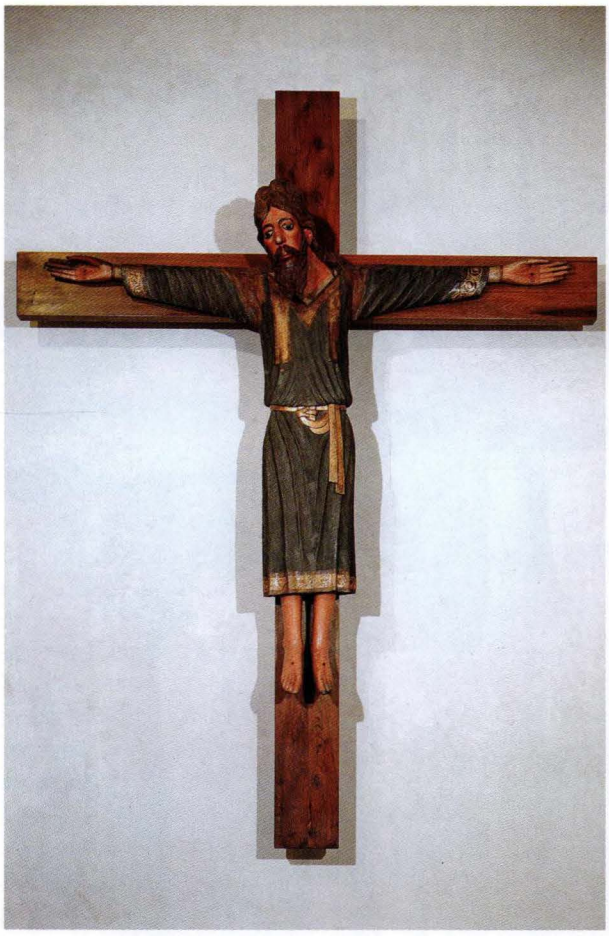


Figure 17 : *Santo Volto,* statue en bois (h : 280 cm), XIe-XIIe siècle ; cathédrale de Sansepolcro.

Figure 19 : *Crucifix* *(Le Christ souriant),* XIIIe siècle ; abbaye de Lérins

en revanche se risquer à nommer, en haut, la prière de Jésus à Gethsémani et en dessous, successivement, le Don des clés, Thomas l'Incrédule et l'Arrestation de Jésus.

2/ Relief mosan.

Parmi les objets de pierre avec Crucifié comme sujet central, un relief d'art mosan avec un Crucifié seul, sans croix et vêtu d'un *colobium*, un calcaire de datation incertaine. À côté de ce modèle de « relief en plein », il est parlant de juxtaposer un « relief en creux », celui d'un calcaire sculpté provenant de Berne et conservé à Fribourg, au Museum für Kunstgeschichte, de la fin du Xe siècle (fig. 16), où le Crucifié tient la tête rigoureusement droite, dans une « mise en page » solidement cadrée, avec en haut des compartiments spacieux pour soleil et lune, et en bas, pour la Vierge et saint Jean se lamentant[51]. Au-dessus, une Main de Dieu.

3/ Crucifix de Pavie.

Sortant du lot, un Christ en croix sculpté dans le bois et recouvert d'une feuille d'argent, conservé à San Michele de Pavie. Il est difficile d'affirmer qu'il aurait les yeux ouverts, mais il semblerait que ce soit le cas. Et en tout état de cause, sa statique plaide en faveur d'un Crucifié de type triomphal. Il annonce la suite, à sa façon... Dans les médaillons quadrangulaires de l'axe horizontal, Marie et saint Jean.

4/ Les débuts de la tradition du Volto Santo.

Le « Volto Santo de Lucca » (alias « Saint Voult de Lucques ») est l'appellation consacrée d'une statue-reliquaire monumentale, aujourd'hui encore exposée et vénérée en la cathédrale Saint-Martin de cette ville de Toscane, où une « cérémonie de la vestition » a lieu chaque année le 13 septembre,

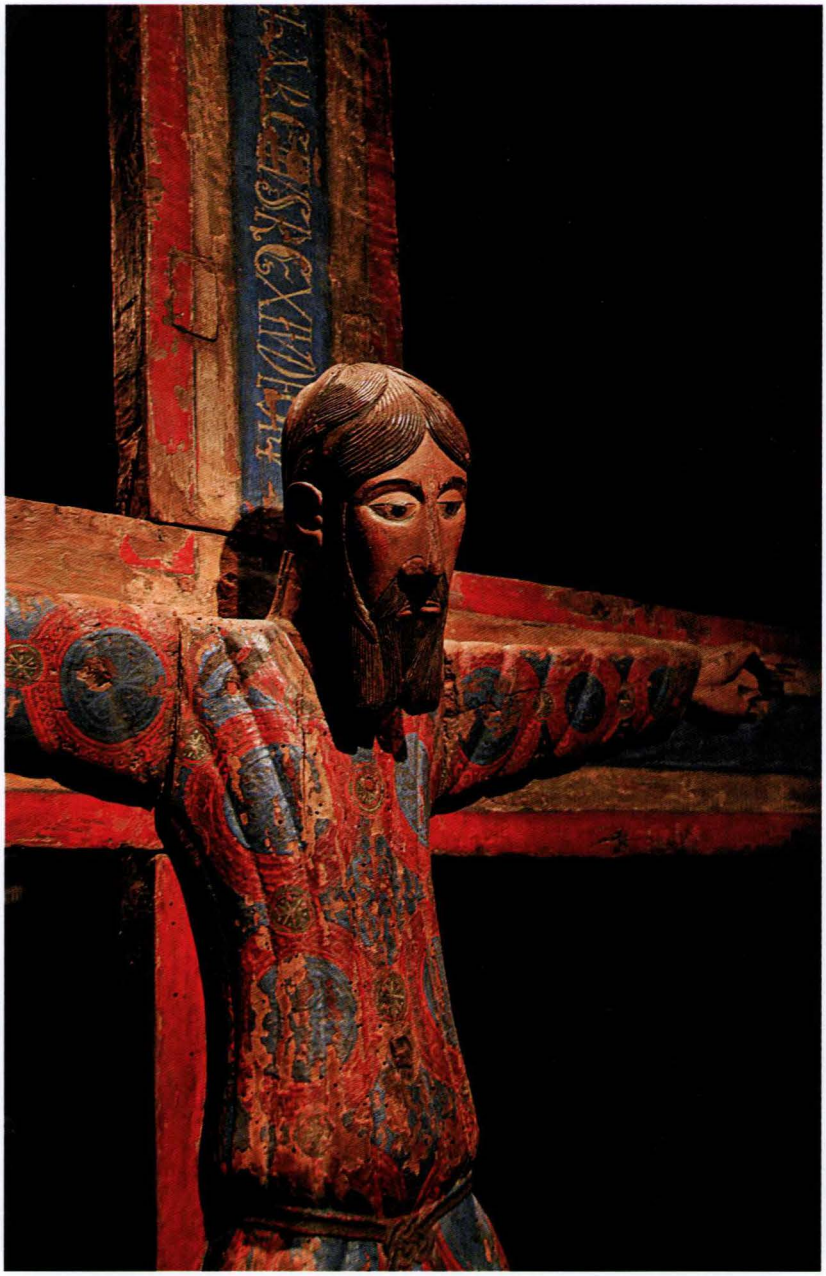


Figure 18 : *Majesté Batllo (détail),* milieu du XIIe siècle ; Barcelone, musée national d'Art de Catalogne

veille de la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix. Cette statue rentre dans la catégorie des Christ en croix aux yeux ouverts, au corps droit et aux bras rigoureusement horizontaux, présentant en outre la particularité d'être revêtu d'une tunique à plis qui lui descend jusqu'aux chevilles, et d'être ceinturée à la taille.

La légende la concernant[52] raconte qu'elle aurait d'une part été sculptée d'après le Saint-Suaire par Nicodème, le disciple venu trouver Jésus de nuit (Jn 3,1-21), enrichie ensuite par lui d'une couronne d'épines, le visage du Christ ayant été sculpté d'autre part non par lui mais par les anges, ce qui lui fournirait un double titre pour être rangée parmi les images « achéiropoiètes », non faites de main d'homme, et justifierait par conséquent la façon devenue habituelle de l'appeler. C'est seulement au VIIIe siècle qu'elle aurait été transportée à Lucques depuis Jérusalem, par un bateau sans voile ni rameur, ce transfert merveilleux ayant été raconté par un diacre nommé Leobinus : c'est lui qui a soutenu que les anges ont modelé le visage du Crucifié, tandis que Nicodème dormait. Elle aurait depuis lors suscité la création de nombreuses répliques. Les historiens de métier, rendus prudents par l'expérience, sont néanmoins d'avis que l'histoire de cette famille d'images du Christ en croix a sans doute pour ancêtre probable le Volto Santo de Lucca, de la fin du XIIe siècle, qui commence à faire parler de lui précisément à cette époque ou peu après (Gervais de Tilbury, Giraud de Combrie), même s'ils sont prêts à admettre qu'il est peut-être la copie d'un Christ en croix sculpté plus ancien, de la fin du XIe siècle. Les exemples des XIIe et XIIIe siècles, en tout cas, se sont multipliés, tel celui de la cathédrale de Sansepolcro en Italie (fig. 17), puis dans certaines régions comme la Catalogne et le Roussillon, et un peu partout en Europe au cours des derniers siècles du Moyen Âge.

En voici deux exemples ayant en commun d'être des sculptures en ronde bosse avec chaque fois un Christ à la tête droite ou peu s'en faut, au corps lui-même impeccablement vertical, entièrement revêtu par une tunique à manches longues qui lui descend jusqu'aux chevilles. Seuls les clous des mains sont visibles alors que les deux pieds du Crucifié, écartés, ne reposent sur aucun support, si bien que l'on ne comprend pas comment il est fixé à la croix. Celui de Santa Croce sull'Arno, à l'église Sainte-Croix-et-Saint-Laurent, exécuté vers 1300 est tête nue, tandis que celui de Pise, à l'église Saint-Sixte, d'origine toscane, plus tardif (1370) est

couronné (mais la couronne est peut-être postérieure).

Avec le Volto Santo, on est de nouveau, dans tous les cas, en présence d'un Crucifié vivant, aux yeux ouverts[53]. De toutes les familles de Christ en croix, c'est sans conteste celle qui le montrera ainsi le plus longtemps, au moins jusqu'au XVIe siècle (voir chap. 8, I/3). Les exemples des XIIe et XIIIe siècles ne manquent pas[54]. Relèvent de ce filon, ne fût-ce que par leur vêtement descendant jusqu'aux chevilles, avec ses manches longues, mais aussi par leur tête droite sinon toujours par leurs yeux ouverts, le Christ en croix de la *Majesté Batllo* (sculpture en bois polychrome, provenant de la « comarca » [district] de Garrotxa, dans la région d'Olot ; 156 x 120 cm, milieu du XIIe siècle ; Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya[55]) (fig. 18), et celui de La Llagone (crucifix en bois, du XIIe siècle), dans les Pyrénées-Orientales.

5/ Christ souriant de l'abbaye de Lérins.

Le crucifix en bois du XIIe siècle conservé à l'abbaye de Lérins est fréquemment appelé *Le Christ souriant* (fig. 19). Il est hors de doute que ce Crucifié n'a pas l'air des plus malheureux. Quant à le déclarer souriant, c'est une autre affaire. Si on le rapproche de l'Ange au sourire de Reims, il donnera fatalement l'impression d'être quelque peu pincé et replié sur lui-même. Rien n'est impossible, dans le domaine de l'art. Mais pourquoi aura-t-on voulu un Christ souriant, autrement dit une caractéristique qui en ferait un hapax difficile à interpréter avec vraisemblance en l'absence de toute déclaration médiévale accréditant une intention explicite ? La prudence est recommandée, d'autant plus que l'histoire de l'art a très longtemps banni le rire, et même le sourire, tout comme l'ouverture de la bouche[56].

6/ Crucifix en bois, Cloisters, New York.

Aux XIIe et XIIIe siècles, les crucifix en bois, en ronde bosse, avec tête droite, parfois recouverte d'une couronne royale[57], et corps vêtu d'un simple *perizonium*, se multiplient. Certains d'entre eux semblent avoir perdu toute trace de polychromie, tel celui provenant d'Autriche, vers 1125-1150, conservé à New York – The Cloisters Collection (c'était déjà le cas du Volto Santo d'Italie du Nord, du même musée, dont nous allons parler ci-après) –, ou celui de la cathédrale Saints-Pierre-et-Paul de Naumburg (vers 1180), ou encore celui provenant de Castille-Léon conservé lui aussi aux Cloisters de New York, daté de la seconde moitié du XIIe siècle. D'autres l'ont conservée ou ont été restaurés, comme celui de Sant Andreu de Salardu, celui de l'église de Buttle, diocèse de Visby dans le Gotland (Suède).

7/ Poutres de gloire d'Innichen et de Kaysersberg.

La « Poutre de gloire » est un dispositif consistant à installer au-dessus de la nef centrale, juste après le transept, bien visible depuis l'entrée de l'église, un Christ en croix monumental en ronde bosse sculpté dans le bois, flanqué de la Vierge et de saint Jean, qui fait son apparition au XIIe siècle. Le groupe ainsi constitué a été positionné en hauteur sur une poutre placée transversalement entre les sommiers d'un « arc triomphal » (l'arc de maçonnerie séparant la nef et le chœur d'une église), à l'entrée du transept ou à l'orée de l'abside[58]. Il a existé des centaines voire des milliers de poutres de gloire dans les églises à partir du XIIe siècle, mais comme elles étaient solidaires du jubé et que celui-ci fut progressivement supprimé à partir du concile de Trente, elles sont nombreuses à avoir disparu et ne subsistent guère que dans des églises modestes. Celle de la collégiale d'Innichen, de la seconde moitié du XIIIe siècle, en bois polychrome, a un format qui la rend impressionnante (250 x 198 cm) (fig. 20). Celle de Kaysersberg en Alsace comporte un Christ en croix de 4,10 m de haut. Il a la plaie au côté mais tient les yeux ouverts.

Figure 20 : *Poutre de gloire*, seconde moitié du XIIIe siècle ; collégiale d'Innichen (San Candido, province de Bolzano)

VI/ CROCI DIPINTE

Au XIIe siècle apparaissent en Italie, en particulier chez les artistes de Toscane et d'Ombrie, les *croci dipinte*, un nouveau type de crucifix[59] dont la diffusion restera quasiment limitée à ce pays, à savoir des panneaux peints découpés en forme de croix, avec en général, bordant le corps du Crucifié, comme dans certains plats de reliure en ivoire, des compartiments ornés de scènes relevant du cycle du Christ et ayant un rapport direct avec la Passion, et tout en haut, dans bien des cas, un compartiment peint avec l'Ascension. Ce type de crucifix ou de Crucifixion va connaître un vif succès, d'autant plus que c'en est un de cette famille, à en croire Thomas de Celano (*Vita Prima*, 2 C 10), celui de San Damiano, d'un auteur ombrien inconnu, à travers lequel le Christ aurait parlé à saint François pour lui demander de « rebâtir sa maison en ruines[60] ». Cette scène a été immortalisée par Giotto à la basilique d'Assise, et dans un tableau conservé au Louvre (fig. 22). C'est sans doute une des plaques tournantes entre le Crucifié-Ressuscité des siècles antérieurs, qui continue de susciter une partie non négligeable de ces *croci dipinte*, et celui que constituent les Crucifiés morts, yeux clos. Et c'est aussi la preuve parlante de l'influence que le refus de la sculpture en ronde bosse dans l'Église d'Orient a eu durablement en Italie, beaucoup moins riche qu'ailleurs, du moins à cette époque, de crucifix sculptés[61]. Une bonne proportion d'entre ces croix peintes, qui étaient de dimensions respectables, jusqu'à 3 m de haut, ont été suspendues au-dessus de l'autel majeur des églises ou derrière lui.

Figure 21 : *Croce dipinta de San Damiano,* tempera et or sur bois, 190 x 120 cm, XIIe siècle ; Assise, chapelle Saint-Damien

1/ Crucifix de San Damiano.

Il comporte en son centre, comme sujet principal, le Christ crucifié (fig. 21), qui dégage une paix parfaite en dépit du fait que le sang coule de ses plaies, y compris de celle de son côté. Son regard est légèrement tourné vers le haut. Son corps est d'une netteté impeccable, de la tête aux pieds. Ses cheveux retombent harmonieusement sur ses épaules en des groupes de trois mèches bouclées. À hauteur de ses reins, à gauche, à échelle réduite au tiers, Marie et saint Jean, nimbés, qui n'ont rien de personnes qui se lamenteraient. De l'autre côté, deux femmes nimbées et un personnage masculin que le voile sur sa tête, sans parler du livre qu'il tient à travers son vêtement, désigne comme un Juif – une tête minuscule de jeune garçon apparaît au-dessus de son épaule gauche, ainsi qu'une silhouette d'adulte à ses pieds comme il y en a une aux pieds de Marie. Le Juif a le regard levé vers le Christ. Sans doute s'agit-il du centurion converti, comme le suggère une inscription microscopique. Sur l'axe horizontal de la croix, désignant les mains percées du Christ, deux anges ; et sous chacune des mains, deux autres en train de s'entretenir. Au-dessus du *titulus*, sur un compartiment qui élargit le haut de la croix, la cimaise, le Ressuscité porteur de l'étendard de la croix en train de grimper au ciel à grandes enjambées, sans aide (« Ascension active »), sous le regard réjoui et approbateur de dix anges en buste, tandis qu'une Main de Dieu sortant d'un hémisphère de ciel à fond rouge bénit le Ressuscité et son Ascension.

2/ Alberto Sozio.

Le groupe formé par les *croci dipinte* comportant un Crucifié vivant et triomphant de la mort rassemble des œuvres dont certaines, comme celle d'Alberto Sozio peinte en 1187 pour l'église Saints-Jean-et-Paul de Spolète, qui apparaît comme une version simplifiée de celle de San Damiano, ont un Christ coiffé d'une cimaise avec Ascension et bordé des silhouettes de la Vierge et de saint Jean[62]. Mais d'autres comportent un cycle développé des scènes de la Passion parfois digne d'intérêt, telle celle d'un anonyme ombrien du XIIe siècle, dont l'œuvre est conservée au Victoria & Albert Museum de Londres. Elle a pour principale originalité de fixer le spectateur d'une façon particulièrement éloquente. Si les figures de Marie et de saint Jean le bordant à hauteur des reins n'ont rien d'original, les scènes peintes aux extrémités de l'axe horizontal de

Figure 22 : Giotto, *La stigmatisation de saint François d'Assise*, panneau peint, 313 x 163 cm, vers 1295-1300 ; Paris, musée du Louvre

la croix, en revanche, méritent l'attention : à droite, les Saintes Femmes au tombeau le matin de Pâques ; et à gauche une scène que nous ne sommes pas sûrs d'identifier, mais qui pourrait être une Anastasis, autrement dit une Descente aux enfers avec le Ressuscité imminent en train de tirer Adam et Ève hors du royaume des morts. Cette croix peinte ne comporte pas de *titulus*. Surmontant la croix, un Dieu-Christ bénissant en buste escorté de deux anges[63].

3/ Croix de Sarzana.

Cette croix désigne conventionnellement la croix peinte par maestro Guiglielmo en 1138 et conservée à la chapelle de la Croix de la cathédrale Santa Maria Assunta de Sarzana en Ligurie. Ce serait le plus ancien crucifix peint italien ; le visage et le corps du Crucifié auraient été retouchés au XIVe siècle. Le Crucifié est d'une présence étonnante. Toujours encadré par les silhouettes de Marie et de saint Jean à hauteur des reins, il est cette fois encore surmonté d'une cimaise représentant l'Ascension, ses mains sont surmontées chacune par une paire de symboles des évangélistes, tandis que les petits panneaux du cycle de la Passion représentent tour à tour l'Arrestation de Jésus au jardin des Oliviers, avec le Baiser de Judas, puis le Christ à la colonne ; et de l'autre côté une scène difficile à identifier, sans doute la Montée au Calvaire, avec Jésus se retournant vers les Saintes Femmes, et une autre enfin, qui n'est pas beaucoup plus claire, avec une échelle appuyée sur la croix... Tout à fait en dessous, la scène de l'Inhumation et enfin celle des Saintes Femmes au tombeau.

4/ La Croce dipinta de Bernardo Daddi.

Une croix sur panneau de bois exécutée par Bernardo Daddi vers 1330, et conservée à Melbourne, à la National Gallery of Victoria, présente la particularité d'être peinte des deux côtés, ce qui donne à penser qu'il s'agit vraisemblablement d'une croix de procession[64]. Sur l'une des deux faces, le Crucifié est vivant, la tête droite et les yeux ouverts, bien qu'il ait déjà sa plaie au côté, qui saigne, comme les autres plaies. Trois médaillons circulaires avec des hommes figurés à mi-corps ornent cette croix, dont il est difficile de dire qui ils représentent[65]. Sur l'autre, c'est un Christ mort qui a été peint.

VII/ LE SÉRAPHIN CRUCIFIÉ

Séraphin crucifié de Giotto.

Giotto, *La stigmatisation de saint François d'Assise*, panneau peint, 313 x 163 cm, vers 1295-1300 ; Paris, musée du Louvre (fig. 22). Révélé seulement à la mort du Poverello, en 1226, ce prodige survenu deux ans auparavant, en 1224, lors de la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix, alors que François s'était retiré sur le mont Alverne et avait entamé un jeûne de quarante jours en l'honneur de l'archange saint Michel, eut un retentissement immense dans toute l'Europe, avant même sa canonisation, qui fut prononcée dès 1228. C'était une première absolue dans l'histoire du christianisme – on a parlé à ce sujet d'« invention[66] » – et le point de départ d'une longue théorie de prodiges comparables, qui se poursuit jusqu'à nos jours, à preuve la stigmatisation de Padre Pio ou de Marthe Robin – l'histoire a recensé les noms de quelque trois cent cinquante stigmatisés[67]. On ne saurait la réduire, fût-ce de notre point de vue, au surgissement d'une nouvelle image du Christ, celle qui le représente en séraphin crucifié, par exemple chez Giotto, conformément à la vision qu'en eut François, telle qu'elle est rapportée dans la *Première vie* de Tommaso da Celano[68], à la suite de laquelle il reçut dans son corps les cinq marques physiologiques du Crucifié. Mais on y verra à juste titre un nouvel épisode de la logique de l'impression d'image par contact ou imitation fidèle[69] : à sa façon, le stigmatisé constitue en son corps une image achéiropoiète.

Mais au-delà de son caractère prodigieux, qui aurait pu la rendre lointaine, la stigmatisation de François exprime d'une manière particulièrement éloquente le désir intense d'union au Christ de la Passion qui s'empara de la spiritualité chrétienne occidentale, en dépit des nombreux détracteurs de la stigmatisation du Poverello[70] : « s'associer à la Passion devint l'acte principal de la piété chrétienne[71] ». La prédication des frères mendiants, franciscains ou dominicains, n'y fut pas pour peu. Cette orientation fut illustrée en particulier par la vie et les écrits de quantité de pieuses religieuses, parmi lesquelles celles des sœurs des couvents d'ordres mendiants, clarisses et dominicaines en tête (Claire d'Assise elle-même, les moniales d'Unterlinden, Agnès de Prague, Marguerite de Cortone, Claire de Montefalco, Angèle de Foligno, pour ne citer que quelques noms), puis par bon nombre de béguines et de recluses (Julienne de Norwich). L'*imitatio Christi* n'était certes pas un thème neuf, mais il reçut alors une interprétation nouvelle : il s'agissait surtout, désormais, d'identification voire de configuration physique au Christ en son humanité souffrante. Ce qui impliquait de « com-pâtir ». *Compassio*, le mot latin qui dit cette aspiration profonde à compatir émotionnellement jusqu'à « souffrir avec et comme lui » dans son propre corps, devint l'un des mots clés de la spiritualité. Un mot très proche est *pietas* (d'où « Pietà »). Le sentiment de compassion, disait Bernard, est un chemin de salut assuré. Ce que Thomas d'Aquin justifia ainsi : les hommes conformés à la Passion du Christ seront accueillis dans sa gloire, en accord avec ce que dit l'apôtre : « Si nous souffrons avec lui, avec lui nous régnerons » (2 Tm 2,12)[72].

Les principaux ouvrages de spiritualité des XIIIe et XIVe siècles témoignent à l'envi de cette orientation, de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine à la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux, en passant par les *Meditationes vitæ Christi* du pseudo-Bonaventure, les écrits d'Henri Suso[73], le *Speculum humanæ salvationis*, la *Concordia caritatis*, les *Dialogues* de Catherine de Sienne et les *Révélations* de Brigitte de Suède, pour ne citer que certains des textes parmi les plus répandus. Giotto a représenté plusieurs fois la stigmatisation de saint François, notamment à la basilique supérieure d'Assise (avant 1300) et à l'église Santa Croce de Florence (vers 1325), et toujours selon le même schéma de composition, avec un Crucifié séraphinisé à la tête droite et aux yeux ouverts, schéma que Pietro Lorenzetti a respecté. Dans tous les cas, le Christ qui apparaît en séraphin a les yeux ouverts et échange avec le Poverello un regard qui n'est pas moins intense que les rayons qui joignent des plaies à celles qu'il imprime sur les membres du saint. À certains égards, ce sujet exprime en le radicalisant le sens même que les théologiens orientaux ont assigné à l'icône en général et au contact entre les fidèles et les icônes, celui d'un échange transformant avec le prototype.

CONCLUSION

Durant des siècles, huit au moins, du Ve au XIIe inclus, la grande majorité des Crucifixions et crucifix produits en Occident, comme il ressort sans ambiguïté du présent chapitre, ont comporté un Christ vivant, figuré le corps droit sur la croix, y compris la tête ; et quand celle-ci fut inclinée vers son épaule droite, ce fut légèrement dans tous les cas, les yeux du Crucifié restant ouvert et son visage paisible. Ce fait répété et d'observation aisée est riche de signification et doit être bien interprété.

Du point de vue théologique, il ne fait pas de doute que cette façon de le représenter n'a rigoureusement rien de docète et n'équivaut pas le moins du monde à une

forme de négation de sa mort en croix. Les artistes, leurs commanditaires et les milieux pour lesquels ils ont œuvré se récrieraient bruyamment, il est permis de l'imaginer, s'ils pouvaient entendre qu'on puisse les soupçonner, si peu que ce soit, d'occulter le fait rapporté dans les évangiles, à savoir que le Christ a rendu l'âme et remis son esprit entre les mains de son Père le Vendredi saint. La portée de cet apparent maintien ou retour en vie du Crucifié est ailleurs, elle est dans cette préférence déclarée d'un Crucifié vainqueur de la mort et non vaincu par elle. Aussi divers qu'aient été les artistes, les circonstances de leurs travaux et les supports choisis par eux, ils ont durablement partagé la conviction que c'est en priorité un Christ déjà victorieux qu'ils avaient pour mission de donner à contempler. Ce consensus silencieux est d'autant plus éloquent qu'il n'a, sauf erreur, jamais été explicitement prescrit par aucune instance ecclésiale, qu'il s'agisse d'un concile ou d'un synode, de papes ou d'évêques. La croix, dans cette optique, apparaît comme le lieu d'une épreuve radicale que le Christ a affrontée en pleine connaissance de cause, non pour s'y engloutir, mais pour la traverser. Il faudra attendre la seconde moitié du XXe siècle pour que s'exprime à nouveau dans l'art, et cette fois encore sans qu'une décision autorisée y soit pour quelque chose, la conviction que la Crucifixion fut un passage vers la résurrection et la vie éternelle. ■

3

L'APPARITION DU CRUCIFIÉ MORT DANS L'ART BYZANTIN

(VIIIe-XIIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ LE RÈGNE DE LA CROIX NUE
1/ Croix mosaïques gemmées
2/ La croix nue de Sainte-Sophie de Constantinople
3/ En Palestine, Tunisie, Cappadoce, Arménie, Éthiopie

II/ DU CRUCIFIÉ VIVANT AU CRUCIFIÉ MORT
1/ Ampoules de pèlerinage
2/ Du type hellénistique au type syrien
3/ Le reliquaire du Latran
4/ La miniature du *Codex Raboula*
5/ Icônes du Sinaï
6/ Coexistence du Crucifié mort et du Crucifié vivant

III/ LE CRUCIFIÉ MORT DES ÉGLISES DE CAPPADOCE
1/ Les églises rupestres de Cappadoce
2/ La Crucifixion de l'église de Tokali
3/ Les crucifixions cappadociennes dans leur contexte iconographique

IV/ LE CRUCIFIÉ DES MOSAÏQUES D'ABSIDES MÉDIO-BYZANTINES
1/ La Crucifixion du monastère de Nea Moni
2/ La Crucifixion du monastère d'Hosios Loukas
3/ La Crucifixion du monastère Daphni

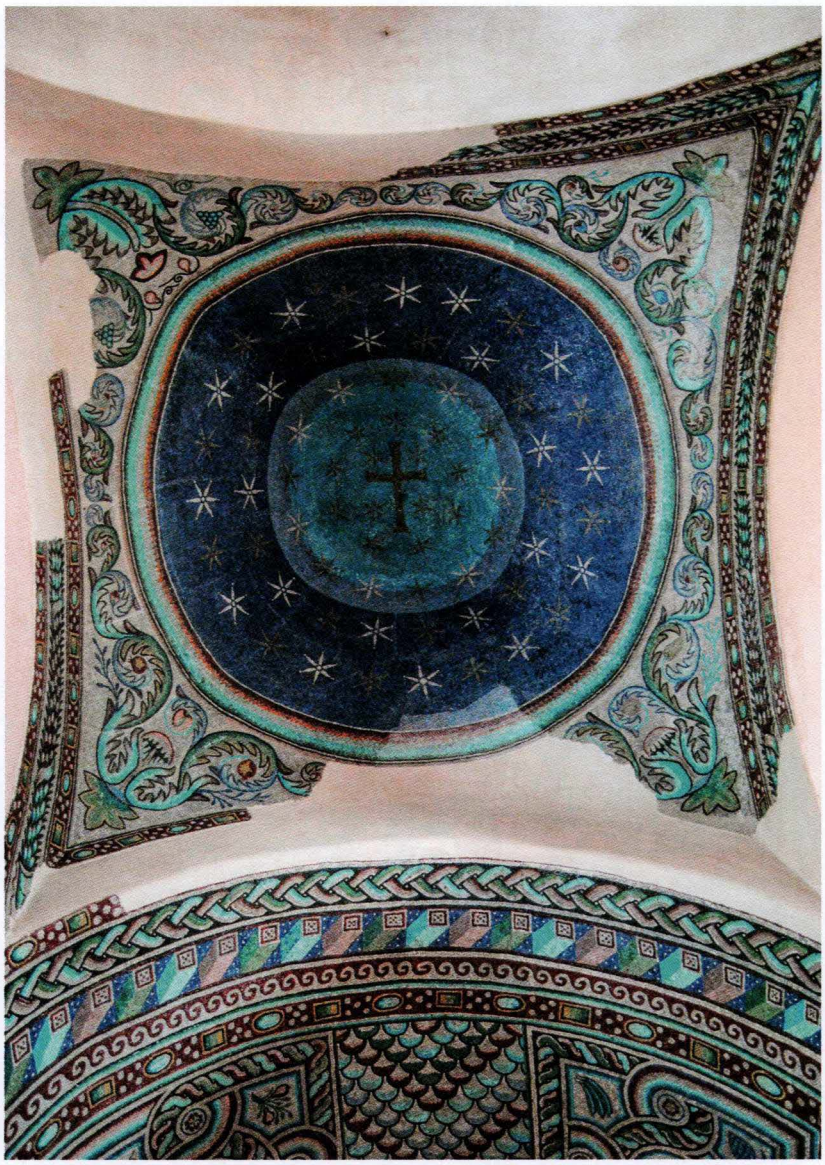
V/ LE CRUCIFIÉ DES CATHÉDRALES DE LA ROUS'
1/ La fresque de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev
2/ La fresque de l'église de la Transfiguration-du-Sauveur du monastère de Mirozhsky
3/ La fresque de l'église de la Transfiguration-sur-la-Nereditsa à Novgorod

CONCLUSION

INTRODUCTION

Les deux premiers chapitres du présent ouvrage ne laissent planer aucun doute sur cet étonnant constat : du début du Ve siècle à la fin du Xe siècle au moins, jusqu'à plus ample informé, l'art chrétien s'en est toujours tenu, pour évoquer la Crucifixion, à quelques exceptions près, à la figure d'un Crucifié vivant, tenant la tête droite et les yeux ouverts, fût-il déjà blessé au côté du coup de lance que lui aura porté un bourreau d'après l'évangile de Jean, une fois seulement sa mort constatée. L'art chrétien, en Occident, continuera jusqu'au début du XIIIe siècle de manifester sa préférence pour cette formule, et les figures de Crucifié vivant, comme l'établira notre chapitre 8, I/3, continueront d'être attestées jusqu'au XVIe siècle.

Le présent chapitre se propose de retracer l'apparition, au VIIIe siècle, des premières figures d'un Crucifié aux yeux clos, à l'allure d'un dormeur ou d'un mort, dans l'art chrétien d'Orient[1]. C'est assurément l'un des tournants majeurs de l'histoire générale de la Crucifixion dans l'art. Comment expliquer ce changement capital ? Nous tenterons à la fin de ce chapitre de répondre à cette question mais avons jugulé d'abord toute impatience explicative. Notre méthode de recherche iconographique nous prescrit de commencer par établir avec le plus grand soin historique possible, et sans idée préconçue, la succession des « faits d'images », avant de nous risquer à contextualiser celle-ci et à émettre des hypothèses concernant le faisceau des raisons théologiques, spirituelles et dévotionnelles qui peuvent être alléguées, en l'absence avérée de toute décision conciliaire, synodale, magistérielle précise et explicite en la matière, pour éclairer le sens de ce tournant.



I/ LE RÈGNE DE LA CROIX NUE

1/ Croix mosaïques gemmées.

L'Orient byzantin et en général l'Orient chrétien ont valorisé et même privilégié, jusqu'au IXe siècle, la représentation de la croix seule. Il en existe en effet de nombreux exemples, souvent placés dans des lieux symboliques et stratégiques. Après le soulèvement populaire et l'incendie de 532 (connu comme la « Sédition *Nika* »), l'empereur Justinien (527-565) fit reconstruire la basilique Sainte-Sophie de Constantinople, la plus représentative de l'Empire byzantin, en l'enrichissant dans les voûtes et les arches du narthex d'une décoration en mosaïque non figurative, dans laquelle brillaient des croix caractérisées par des perles aux extrémités des bras, avec un contour richement orné et la plage intérieure recouverte de tesselles dorées comme fond.

La croix fut considérée à Byzance comme un signe triomphal à partir du moment où l'empereur Constantin Ier (306-337) la vit, dans une vision qui lui a assuré la

Figure 1 : ***Mosaïque de voûte***, vers 550 ; Casaranello (province de Lecce) , Santa Maria della Croce

victoire contre l'empereur autoproclamé Maxence, à la bataille du pont Milvius en 312, victoire à la suite de laquelle il s'est converti au christianisme. Le symbole de la croix – accompagné du chrisme, le monogramme du Christ (voir Introduction générale, I/3), à partir du IVe siècle – s'imposa définitivement comme signe de victoire, souvent reproduit dans les absides des lieux de culte de l'aire syro-mésopotamienne : dans le monastère jacobite Mar Gabriel (Deir el-Ahmar) à Kartmin (IVe-VIe siècle), la croix mosaïque s'inscrit sur un fond doré, entourée de feuillages ; des schémas similaires se trouvent dans les absides d'Égypte du VIe siècle (Mar Kyriakos à Arnas et Mar Azizael à Kefr Zeh) et de Syrie du Nord, à Resafa (VIe-VIIIe siècle), où la conque d'abside de la chapelle de la cathédrale est occupée par une croix gemmée rouge feu avec six rayons. Les croix mosaïques gemmées sont présentes dans les voûtes de l'exarchat byzantin de Ravenne : à Saint-Apollinaire-in-Classe (530-549), le Christ de la Transfiguration est remplacé par un médaillon étoilé placé au centre d'une croix gemmée (voir chap. 1, II/4). Dans le « Salento byzantin » de l'Italie du Sud, à Casaranello[2] (VIe siècle), la croix mosaïque (fig. 1) brille sur un ciel étoilé, et il en va de même pour celle de Galla Placidia, la plus célèbre (voir chap. 1, II/3). Une version un peu modifiée, qui manifeste l'influence syro-palestinienne, occupe une absidiole à Santo Stefano Rotondo à Rome (VIIe siècle) : la croix gemmée est surmontée par le Christ enclos dans un médaillon (voir II/1, fig. 7).

2/ La croix nue de Sainte-Sophie de Constantinople.

À Byzance, la croix triomphe dans la conque d'abside à l'époque de la « Querelle des images » (726/730-843) : celle de la basilique Sainte-Irène (Hagia Irene) est très célèbre (fig. 2). Fondée à l'époque pré-constantinienne et restructurée à plusieurs reprises, c'est un exemple typique de l'architecture byzantine impériale et, par la taille, la plus grande après la basilique Sainte-Sophie. L'une et l'autre firent partie du com-

Figure 2 : ***Mosaïque***, seconde moitié du VIIIe siècle ; voûte d'abside de l'église Hagia Irene, Constantinople (Istanbul)

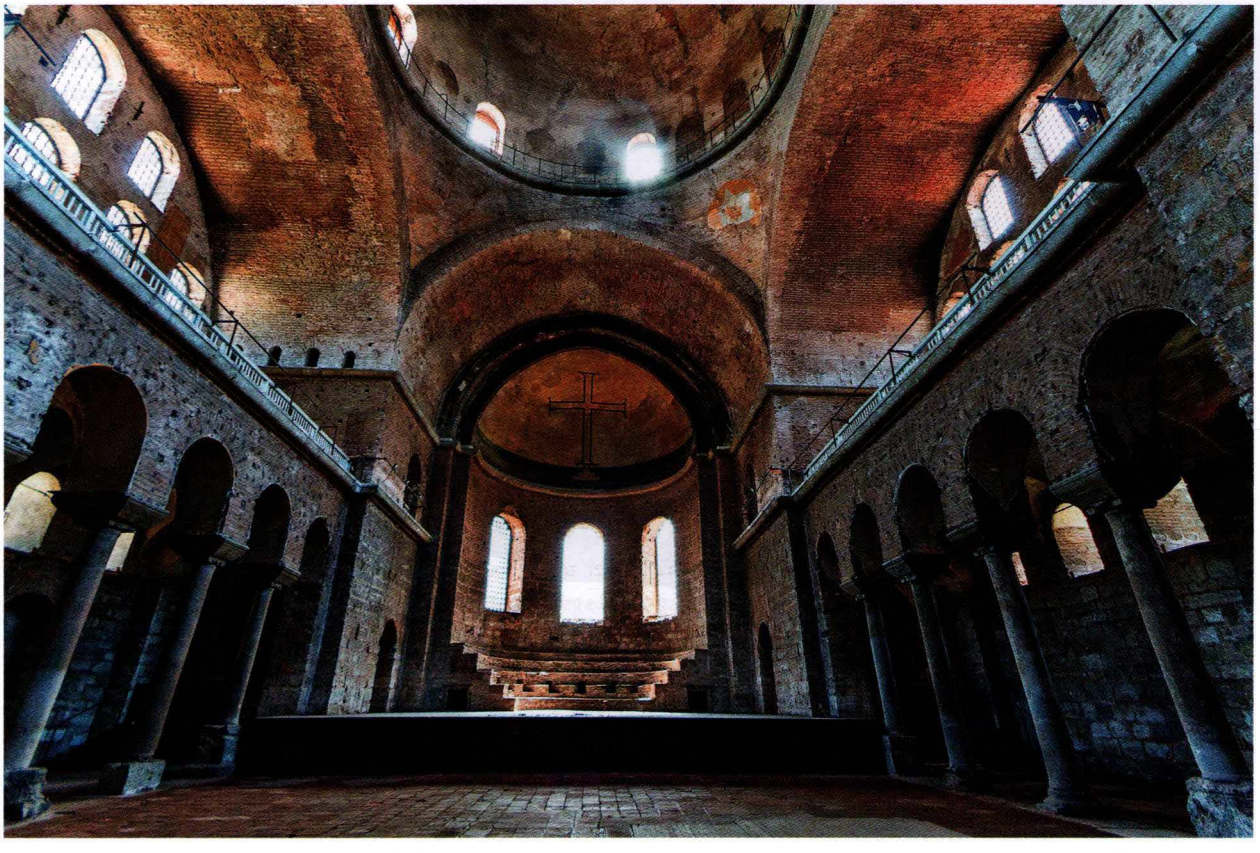


Figure 3 : ***Christ et les quatre Vivants (Maiestas Crucis)***, détrempe sur plâtre, 262 x 159 cm ; Musée national, Varsovie

plexe patriarcal à côté du palais impérial à partir du Ve siècle. Dans la conque d'abside, la croix mosaïque monumentale domine, placée sur un piédestal à trois marches. Elle fut réalisée sur l'ordre de l'empereur Constantin V (754-766). Sa qualité technique est d'un niveau exceptionnel : les tesselles de la grande croix noire sur fond doré sont minuscules et si serrées que la quantité d'or utilisée est supérieure à la moyenne. L'exécution est également impeccable, avec un calibrage minutieux des bras croisés, qui se courbent vers le bas pour se conformer à la forme concave de l'abside, permettant ainsi au croyant, là où il se trouve dans la nef, de percevoir le bras de la croix comme horizontal. Cette technique a été adoptée plus tard dans la célèbre mosaïque absidiale de la Mère de Dieu en trône avec le Christ enfant, réalisée à Sainte-Sophie après 867.

3/ En Palestine, Tunisie, Nubie, Cappadoce, Géorgie, Arménie, Éthiopie.

La croix est souvent représentée dans les mosaïques de pavement de la Palestine du Ve et du VIe siècle, ce qui suppose que l'on a pu sur place ignorer l'interdiction de le faire qui avait été édictée par Théodose II et Valentinien III (voir chap. 1, II/4). La croix est simple et rigoureuse dans les églises de Mashit et de Shavey Zion ; gemmée, entourée d'un médaillon richement décoré, avec sur les côtés les lettres A et ω, avec à son pied deux coqs, dans l'église de Moshav Aluma. Au VIe siècle, la croix domine également dans les baptistères en mosaïque très décorés de Tunisie[3] : au centre des fonts baptismaux de Sousse, elle est rouge à bouts évasés, avec deux feuilles et les lettres A et ω à côté des bras. Un chrisme, le monogramme du Christ, attendait les catéchumènes dans les superbes fonts baptismaux de Kélibia.

Le groupe des « fresques de Faras » (il est convenu de les appeler ainsi bien qu'en rigueur de termes il ne s'agisse pas de fresques mais de tempera sur plâtre sec) appartient à la cathédrale de Faras en Nubie (actuel Sud-Soudan), qui durant 700 ans, du VIIIe au XIVe siècle, a fonctionné sans interruption comme lieu de culte. Soixante-sept des cent soixante-neuf « fresques » sont désormais conservées dans la collection du Musée national de Varsovie,

créé tout exprès pour les accueillir. En 1959, en effet, l'Égypte demanda l'aide de l'Unesco pour le sauvetage des temples de Nubie des eaux du lac Nasser. En 1960, l'équipe du professeur Kazimierz Michałowski, fondateur de la Mission archéologique polonaise du Caire, répondit à cet appel et se consacra principalement aux vestiges d'une cathédrale nubienne, dédiée à la Vierge et à saint Michel. Ces peintures sont un témoignage inestimable de la riche culture, sur le plan religieux et iconographique, de la Nubie médiévale : « La collection Faras est d'une importance capitale, non seulement en termes de valeur artistique, mais aussi parce que les peintures ont été exécutées sur des couches successives de plâtre recouvrant les murs de la cathédrale, permettant ainsi de proposer une chronologie générale pour cet art mural[4]. » Trente des fresques appartiennent à la phase première, celle du IXe siècle ; un second programme décoratif ne fut achevé que dans la seconde moitié du Xe siècle, lors de l'épiscopat de Petros (974-1997), quand il fut décidé de remodeler de manière exhaustive le naos de la cathédrale. Au tournant du Xe et du XIe siècle, furent peintes soixante peintures murales uniques, clairement inspirées de l'art byzantin, dans un style où les personnages sont représentés avec une grande attention portée aux détails ajoutés à leurs robes richement décorées[5] ».

Dans le compartiment central, la croix (fig. 3) comporte en son centre un buste du Christ en médaillon, qui bénit de la main droite et tient un livre fermé de la gauche. Il est escorté des quatre Vivants, à savoir des symboles de l'homme, de l'aigle, du taureau et du lion, ce qui fait de cette peinture une *Majestas crucis*. Elle est gemmée et richement travaillée, et comme plantée sur un support à trois marches. À la différence de l'art copte égyptien, l'art de la Nubie chrétienne resta étroitement lié en ses débuts à l'art byzantin, avec une originalité, un sens du pittoresque qui donnent aux œuvres de Faras une place unique dans l'iconographie du christianisme.

La croix toute seule est fréquente dans les églises rupestres de Cappadoce. Elle est sculptée dans de nombreux oratoires et chapelles. Elle décore souvent la calotte d'abside (église de Saint-Basile à Mustafa Pacha, IXe siècle), couronne les plafonds voûtés de la nef et du narthex, comme dans l'église du stylite Nicétas à Kizil Çukur (VIIIe-IXe siècle), où elle est entourée de grappes de raisin qui évoquent l'eucharistie. Dans la voûte de l'église Kokar Kilise (fin IXe – début Xe siècle), elle partage l'espace avec une Ascension et un programme figuratif qui se déploie sur les murs, et surtout brille au centre de la croix gemmée la Main de Dieu bénissant. Dans les tympans nord et sud de Tokali Kilise (Xe siècle), elle est représentée avec le Christ en buste à l'intersection des bras. Cette iconographie est également présente en Géorgie : dans l'église de la Vierge d'Ateni, se trouve une croix sculptée au VIIe siècle, qui a été transformée en une croix gemmée peinte à la fin du IXe siècle. Dans la coupole de Khakhuli (XIe siècle), la croix se détache sur un ciel étoilé. Dans les voûtes des églises géorgiennes figure la croix portée par des anges, à laquelle on décerne un nom spécifique, « Ascension ou Élévation de la Croix ». Il s'agit presque toujours d'une croix gemmée annonçant la Seconde Parousie : « L'élévation de la croix est aussi fréquente dans les grandes églises de prestige, comme le monastère de Gélati, où elle apparaît dans la voûte du narthex (fin du XIIIe siècle), que dans de modestes églises rupestres comme celle des Quarante martyrs à Mocameta (XIe-XIIIe siècle) ou celle de la Vierge au monastère d'Oudabno (XIIIe siècle)[6]. » La diffusion de ce sujet touchera aussi l'Arménie au Xe siècle, à la faveur de la construction de nombreuses églises et au développement de la sculpture des façades. En Arménie, la croix sculptée apparaît souvent dans la partie supérieure des coupoles (ainsi à Odzun, Mastara et S. Ripsima) et constitue par ailleurs le décor principal des *khatchkars*, les pierres tombales levées typiques de ce pays (voir chap. 7, VII/).

Dans l'Orient byzantin, au niveau de l'art cultuel monumental, l'absence de la représentation du Christ crucifié s'est poursuivie jusqu'au Xe siècle. En revanche, le Crucifié apparaît dans des crucifixions produites dans des codex enluminés, des reliquaires et des icônes, entre le VIe et le VIIIe siècle. Si la fin de la Querelle des images marque le passage, en termes picturaux, à une mise en valeur de la nature humaine du Christ, on ne peut pas imputer à cette Querelle la destruction d'un patrimoine artistique figuratif présumé. Accuser les iconomaques d'avoir été tous iconoclastes reviendrait à ignorer la tendance aniconique profonde et non figurative d'une grande partie de l'Orient chrétien[7]. En Cappadoce, foyer à partir du Xe siècle de riches programmes iconographiques, « la préférence pour l'art non figuratif qui améliore notamment le symbole de la croix est encore visible, bien que plus rare, si longtemps après la fin officielle de l'iconoclasme en 843[8] ». En Arménie, la diffusion de la forme d'art constituée par les *khatchkars* a connu ses œuvres les plus complexes autour du XIIIe siècle, devenant le symbole de l'excellence de l'iconographie arménienne, qui n'a pratiqué l'art de la fresque que de manière exceptionnelle. Un processus similaire se trouve dans de nombreux manuscrits éthiopiens qui représentaient la croix du Christ flanquée par les deux larrons crucifiés (dans le manuscrit de saint Arsima, XIVe-XVe siècle, le porte-lance et le porte-éponge frappent une croix vide[9] ; voir chap. 10, IV/1). Si l'on veut rechercher les raisons profondes du choix iconographique des premiers siècles, on peut conclure que les chrétiens n'ont pas voulu représenter le Christ – en tant que vrai Dieu, en plus d'être vrai homme – comme mort. Ils auront préféré représenter son sacrifice volontaire avec le symbole de la croix : par ailleurs, « dans la majeure partie de ces schémas

Figure 4 : *Ampoule 13*, plomb et étain, milieu du VIe ou VIIe siècle ; Trésor de la cathédrale, Monza

Figure 5 : *Médaillon*, cristal de roche, VIe ou VIIe siècle ; musée du Louvre, Paris

iconographiques, la croix n'est pas faite de planches mais de troncs de palmier, un matériau encore vivant, pour indiquer que l'instrument de torture est en même temps un Arbre de vie qui évoque la rédemption[10] ». Un choix fidèle à la pensée des Pères de l'Église qui ont assimilé la croix à un trophée[11].

II/ DU CRUCIFIÉ VIVANT AU CRUCIFIÉ MORT

1/ Ampoules de pèlerinage.

L'appellation consacrée d'« ampoules de Monza et de Bobbio[12] », du nom des deux villes italiennes où la majorité d'entre elles sont conservées, désigne un ensemble homogène de flacons plats en argile, en alliage de plomb et de zinc, ou en argent, datés du milieu du VIe ou du VIIe siècle, provenant tous de Palestine[13]. Ces flacons ont été rapportés de Terre sainte par des pèlerins, comme autant de précieux souvenirs. Il en subsiste tout au plus une cinquantaine, dont quelques-uns sont conservés ailleurs qu'en Italie, dans certains grands musées (Londres, Berlin, Munich, Detroit, Cleveland, Washington Dumbarton Oaks). On peut parler à leur sujet sinon de fabrication industrielle, du moins de fabrication artisanale en série, chaque moule servant à de multiples coulées. Ils sont en effet composés d'un récipient circulaire plat fait de deux faces confectionnées séparément, à l'aide de deux moules en pierre distincts[14], puis soudées ensemble. Ces fioles sont d'une quinzaine de centimètres de diamètre pour les plus grandes, et d'environ cinq seulement pour les plus petites. Elles sont garnies d'un goulot que l'on bouchait sans doute à la cire. Elles étaient destinées à contenir de la terre ou de l'huile des lieux de pèlerinage en Terre sainte que les pèlerins se procuraient auprès des Lieux saints de Jérusalem et de Bethléem pour les rapporter précieusement à la maison. L'huile en question était celle qu'ils avaient réussi à prélever dans les lampes qui brûlaient aux tombeaux des martyrs, ou, mieux encore, dans celles qui brillaient devant la vraie croix. Dans un récit qui date des années 570, un pèlerin nommé Antonin de Piacenza dit avoir observé comment l'on apportait près du bois de la croix du Golgotha des *ampulæ* remplies d'huile et comment, lorsque le goulot de ces ampoules touchait la sainte relique, l'huile se mettait à bouillir – miracle qui transformait donc cette huile, *ipso facto*,

en une espèce de *brandea*, c'est-à-dire en objet sanctifié par le contact de la croix. On conservait durablement ces flacons comme des souvenirs, des reliques et aussi des gages de bénédiction (on les qualifiait d'« eulogies »), aux fonctions prophylactiques ou apotropaïques. Ils servaient d'*encolpia* (on se les suspendait au cou), et l'on en attendait sans doute quelque protection[15].
Ils présentent surtout la particularité d'être décorés de figures et d'ornementations au repoussé à l'avers et au revers, et de comporter des inscriptions en grec sur le pourtour de la fiole ou à l'intérieur des scènes. L'iconographie de ces reliefs, qui a été étudiée en particulier par André Grabar, classe ces images « parmi les témoins les plus anciens d'une tradition d'art qui, pour des générations de chrétiens de tous les pays d'Orient et d'Occident, a défini les traits iconographiques de maints sujets évangéliques essentiels : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages et des Bergers, le Baptême, les Saintes Femmes au tombeau, l'Ascension[16] », parfois rassemblées et disposées de manière circulaire[17], évoquant les lieux où le pèlerin s'était rendu.

Le thème le plus fréquemment représenté est celui de la Crucifixion[18] (fig. 4 : ampoule « Monza 13 »), associée de manière presque systématique à une scène évoquant la Résurrection. Les deux larrons sont invariablement présents, en pied, vêtus d'un simple *perizonium*, disposés de part et d'autre du Christ. Deux figures sont agenouillées au pied de la croix, qui représentent vraisemblablement des pèlerins. En dessous, les Femmes au tombeau, l'une des plus anciennes figurations de la Résurrection, qui restera quelque temps encore associée à la Crucifixion – le reste du présent ouvrage reviendra sur cette association si pertinente du point de vue théologique que l'on ne peut que se réjouir qu'elle ait fait retour dans l'art (voir chap. 14, VII/), après des siècles de dissociation au cours desquels la Crucifixion a occupé le devant de la scène artistique.

Figure 6 : ***Reliquaire de la Vraie Croix (staurothèque Fieschi-Morgan)***, émail cloisonné, argent doré, or et nielle, 2,7 x 10,3 x 7,1 cm, vers 800 ; Metropolitan Museum of Art, New York

Le Christ figure en pied, dans l'attitude de l'orant. Sauf exception, quand il est bien visible en pied entre les deux larrons en croix, ce qui n'est pas le cas général, sa croix est invisible, cachée par lui, son corps et ses bras ouverts comme l'est celle de chacun des larrons. Le plus souvent la silhouette du Christ crucifié est remplacée par un médaillon avec seulement sa tête ou son buste (Monza 10) à plus grande échelle que les deux larrons, sa tête étant flanquée de part et d'autre des symboles du soleil et de la lune, dotée d'un nimbe crucifère, chevelue et barbue, placée au-dessus d'une croix d'allure végétale ou d'une croix ansée, avec deux suppliants agenouillés à son pied, et parfois Marie et saint Jean debout ; et au revers, ou en dessous, la visite des Saintes Femmes (elles sont deux) au tombeau. Le fait que le Christ soit en buste dans un médaillon et non en Crucifié pourrait s'expliquer par un reste de réticence à le montrer en position de supplicié, une réticence surmontée en ce qui concerne les deux larrons. Sur le pourtour de cette face de l'ampoule, court une inscription en capitales grecques : *elaion Xulon zoès tôn agiôn xv topôn* (« huile du bois de vie des quinze saints lieux »).
On peut rapprocher du décor des ampoules de Monza-Bobbio celui de plusieurs objets contemporains et d'une mosaïque. Un article ancien a relevé dès 1893 la présence au Cabinet des médailles du Louvre d'un objet circulaire du genre pendentif (avec un trou pour y faire passer une corde) présentant un décor qui a été redessiné par Engemann en 1973 et comporte deux registres, avec le calvaire aux trois croix en haut et les Myrophores au tombeau en dessous[19]. De la même façon, le rapprochement des iconographies s'impose avec une médaille en cristal de roche provenant peut-être d'Égypte, également conservée au Louvre (fig. 5), un couvercle de reliquaire byzantin (« Reliquaire Fieschi-Morgan ») (fig. 6) conservé à New York, où Marie et saint Jean, avec les onze autres apôtres en

Figure 7 : *Mosaïque d'absidiole*, VIIe siècle ; église Santo Stefano Rotondo al Celio, Rome

buste dans le cadre, sont figurés debout au pied de la croix[20], et avec plusieurs croix pectorales des VIe ou VIIe siècles : ces objets ont en commun, sous les symboles du soleil et de la lune, un Crucifié figuré tête droite et yeux ouverts, et revêtu d'un *colobium*[21]. Quant à la mosaïque d'abside de l'église Santo Stefano Rotondo, à Rome, qui est datée du VIIe siècle (fig. 7), elle comporte en son centre, entre les silhouettes des saints martyrs Primo et Feliciano, une évocation de la Crucifixion par la tête du Christ dans un médaillon placé juste au-dessus d'une croix vide, schéma qui répète fidèlement, lui aussi, celui qui a été suivi le plus souvent par les ampoules de pèlerinage de Monza ou de Bobbio[22].

2/ Du type hellénistique au type syrien.

Les représentations de la Crucifixion qui apparaissent entre le VIe siècle et la fin du VIIIe siècle et nous sont parvenues arborent toutes un Crucifié vivant et sans expression douloureuse, mais se répartissent en deux types, le type hellénistique et le type syrien[23]. Le premier des deux, le type hellénistique, a un Christ *imberbe*, presque nu, ceint seulement du *subligaculum*, un pagne d'athlète typique de l'Antiquité romaine ; ainsi a-t-il été représenté déjà au début du Ve siècle sur le coffret d'ivoire du British Museum (voir chap. 1, III/2). Cette figure de Crucifié quasi nu va disparaître au cours du VIe siècle, avec tout de même quelques exceptions, parmi lesquelles la stèle en granit, datée du VIIIe siècle, de l'île de Duvillaun More en Irlande (fig. 8)[24], qui ne comporte pas la moindre indication de vêtement pour le Christ, figuré la tête droite, flanqué de deux petites silhouettes dont l'une, à droite, est sans doute celle du porte-éponge. Peut-être convient-il de faire sa place, dans ce contexte, à la fameuse peinture de l'église Saint-Genès de Narbonne, probablement d'origine orientale, dont Grégoire de Tours raconte en 593, dans son *De Gloria Martyrium* (chap. 22), que le Christ apparut en songe par trois fois, pour en dénoncer la nudité, à un prêtre nommé Basil, qui fut menacé de mort s'il ne la couvrait pas. Ainsi donc, à la fin du VIe siècle en Gaule, la nudité du Christ en croix pouvait faire

Figure 8 : *Stèle en pierre*, VIIIe siècle ; île de Duvillaun More, Irlande

scandale[25]. Le Christ du type syrien, beaucoup plus répandu, présente un *visage barbu* ; nu au début, avec seulement un *subligaculum* – comme il a été sculpté en relief sur la porte de Sainte-Sabine (voir chap. 1, III/3) – il est ensuite presque toujours vêtu du *colobium* sans manches, orné de *clavi*, comme dans le *Codex Raboula*, vêtement faisant signe en direction de la divinité du Christ – sa disparition au profit du *perizonium* constituant un soulignement de son humanité[26]. C'est ce Crucifié-là qui apparaît sur un certain nombre d'objets, parmi lesquels les ampoules de pèlerinage, mais aussi telle croix pectorale ou un reliquaire palestinien conservé à Rome, sur lequel nous revenons ci-après. Au trésor de Monza, on conserve un *encolpion* de cristal de roche offert par saint Grégoire à la reine Théodelinde, de qui précisément viennent les ampoules[27] : le cristal recouvre une feuille d'or sur laquelle est niellée une image du Christ en croix, dont il n'est pas garanti qu'il ait les yeux ouverts, mais qui a la tête droite, le corps aussi est vêtu d'un *colobium* tombant jusqu'aux pieds nus, tandis que la Vierge et saint Jean sont esquissés à petite échelle sur les extrémités du bras horizontal.

3/ Le reliquaire du Latran[28].

Les différents schémas avec le Christ vivant sur la croix, en pied ou en buste, « figuraient probablement dans les sanctuaires (*martyria*) des Lieux saints, surtout à Jérusalem[29] ». En Orient, la Crucifixion se distingue par sa tendance à souligner l'aspect triomphal de l'histoire salvifique. Sur un reliquaire du VIe siècle, conservé dans le « Trésor » de la chapelle Sancta Sanctorum du Latran (fig. 9), on trouve l'un des premiers exemples de la Crucifixion d'origine orientale : le style et l'iconographie suggèrent l'origine palestinienne de l'objet (qui conservait à l'intérieur des pierres et de la terre rapportées du voyage en Terre sainte), avec des influences syriaques possibles. Les images peintes sur la face intérieure du couvercle de ce boîtier rectangulaire (23 x 18 cm) – qui comptent parmi les premières formulations iconographiques des sujets en question – sont disposées selon un ordre de lecture qui va de gauche à droite et de bas en haut : Nativité et Baptême, Crucifixion, Myrophores au tombeau, Ascension. Ces cinq scènes renvoient aux principaux sanctuaires que visitaient les pèlerins de la Terre sainte : au Saint-Sépulcre, aux deux églises du Golgotha à Jérusalem, à l'Octogone de l'Ascension sur le mont des Oliviers, à l'église de la Nativité à Bethléem et à l'emplacement présumé du Baptême du Christ sur les rives du Jourdain. De nos jours encore, le reliquaire contient des souvenirs dûment étiquetés, morceaux de pierre et morceaux de bois, de la Terre

Figure 9 : ***Reliquaire palestinien***, 24 x 18,4 x 1 cm, VIe siècle ; chapelle Sancta Sanctorum du Latran, Rome

sainte : « De Bethléem », « De Sion ». Les scènes peintes ne représentent pas, sauf celle des Femmes au tombeau, les sanctuaires eux-mêmes, mais les événements salutaires sur les lieux desquels ces sanctuaires furent édifiés.

Le Crucifié en *colobium* est au centre, entre les deux larrons, en présence de Marie, de Jean, du porte-lance et du porte-éponge, il est figuré tout droit, vivant, sur une croix dont on ne voit que les extrémités (comme sur certaines ampoules de Terre sainte, voir II/1). Les personnages sont disposés avec une rigueur qui en place délibérément trois de chaque côté, renforçant la centralité du Christ. La Vierge et Jean – qui sont *pour la première fois* de part et d'autre de la croix[30] – se tiennent respectivement à sa gauche et à sa droite, avec des nimbes disproportionnés. Les gestes qu'ils accomplissent et qui se retrouveront de manière quasiment constante dans la figuration de la Crucifixion sont indicatifs : Jean désigne le Christ de la main droite et tient de la gauche l'Évangile. C'est le témoin des paroles qu'il a écrites dans son évangile : « Celui qui a vu, en a rendu témoignage, et son témoignage est vrai ; et il sait qu'il dit vrai, afin que vous aussi vous croyiez » (Jn 19,35). La Vierge se touche les lèvres de la main droite, un geste lu en général comme expression de la pensée[31].

4/ La miniature du *Codex Raboula*.

Le parallèle avec l'iconographie du reliquaire du Latran et celle de la miniature du *Codex Raboula* (Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Codex Pluteus I, 56, f. 13 r), Tétraévangile syrien achevé par le moine de ce nom en 586, est évident. Le manuscrit est conservé depuis 1497 à la Bibliothèque Laurentienne de Florence[32]. La Crucifixion, absente des séries de miniatures du *Codex Rossanensis* et de *l'Évangéliaire de Sinope*, deux manuscrits il est vrai mutilés l'un et l'autre, mais aussi de la *Bible de Vienne*, a droit à une peinture remarquable sur parchemin dans l'Évangéliaire syriaque dit « de Raboula ». En dehors des tables de canon (avec leurs petites miniatures) et de deux images de dédicace, il contient cinq grandes représentations bibliques, dont les sujets sont les suivants : Choix de l'apôtre Matthias, Crucifixion-Résurrection, Ascension, Descente de l'Esprit, et Christ en trône entre deux saints et deux abbés. On a pu faire la preuve que cette imagerie est conforme en général à la Peschitta[33], la bible traduite en « syriaque », autrement dit le groupe de dialectes appartenant à l'araméen (l'Ancien Testament depuis l'hébreu, et le Nouveau depuis le grec).

La miniature consacrée à la Crucifixion (fig. 10), dans un cadre peint de 33 cm de haut et de 26 de large qui lui réserve le registre supérieur, est combinée avec,

Figure 10 : ***Miniature, Codex Raboula***, f. 13 r, 33 x 26 cm, 586 ; Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florence

au registre inférieur, une série d'étapes de la découverte de la Résurrection au matin de Pâques[34]. Cette miniature apporte toute une moisson de nouveaux motifs. Le Christ en croix, dont la tête est légèrement inclinée sur sa droite, regardant semble-t-il vers le plus jeune des deux larrons crucifiés avec lui, avec quatre clous comme lui, porte un long *colobium*, le manteau des sénateurs et des consuls dans l'Antiquité[35], sans manche, de couleur violette (pourpre) avec des *clavi* en or. Son vêtement est fendu sur son côté droit depuis l'épaule jusqu'à la taille[36]. Le soldat qui se tient sur sa droite, qu'une inscription grecque (*Loginos*) désigne comme Longinus, nom propre qui provient de l'*Évangile de Nicodème*, perce de sa lance le côté droit à nu du Christ juste sous l'aisselle, mais sa lance ne va pas du tout en direction du cœur... ; en face de lui, un homme avec un bâton levé surmonté d'une éponge (Mc 15,36 ; Jn 19,29) et tenant de l'autre main le seau rempli de fiel – c'est la première apparition du couple formé par le porte-lance et le porte-éponge dans ce sujet[37] ; mais aucune inscription n'indique le nom du porte-éponge, qu'on appellera plus tard Stephaton.

Au-dessus de la tête du Christ, en syriaque, des mots sont inscrits à même le parchemin, non sur une tablette (le *titulus*) : « Celui-ci, le roi des Juifs ». De part et d'autre du sommet de l'axe vertical de la croix, le croissant de soleil obscurci, allusion à Mt 27,45 (« À partir de la sixième heure, l'obscurité se fit sur tout le pays jusqu'à la neuvième heure ») et la lune ; celle-ci, qui n'est pas mentionnée dans les évangiles à ce moment, servira plus tard de pendant au soleil. Sous les pieds du Christ fixés à la croix par deux clous, sans *suppedaneum*, trois soldats les doigts levés jouant aux dés son vêtement sans couture (Ps 21,19 ; Mt 27,35 ; Mc 15,24). Les larrons sont vêtus d'un *perizonium* et cloués comme le Christ par deux clous enfoncés en bas de la jambe juste au-dessus du pied et deux autres dans leurs paumes. Derrière eux deux montagnes, Agra et Gareb[38].

Sur les bords de l'image, se tiennent, à gauche, à peu près comme dans l'ivoire de Londres (voir chap. 1, III/2), très proches, figurés à moindre échelle que le Christ et les deux bourreaux, Marie nimbée, comme elle l'est deux fois dans le registre inférieur, et saint Jean, non nimbé et portant la main à son menton ou à ses lèvres, en signe de deuil, de trouble ou de perplexité. Dans le *Codex Raboula* se trouve la première occurrence d'un geste de douleur de la Vierge, « qui porte à son visage ses mains voilées pour essuyer ses larmes[39] ». Du côté droit, se tiennent trois femmes voilées non nimbées, la première d'entre elles levant les mains dans un geste de plainte et de désolation[40].

Le temps propre de cette image devrait se situer après la mort du Christ, à en croire le texte de Jean précisant que son flanc ne fut percé qu'une fois sa mort constatée (Jn 19,34). Or il a les yeux ouverts et un port de tête plaidant en faveur de la vie. La représentation d'un Christ mort en croix n'était toujours pas pensable au VIe siècle, et il y avait en outre des motifs symboliques de le montrer éveillé[41]. Tout se passe même comme si, dans les premiers siècles, la représentation de la Crucifixion, en lien étroit avec la liturgie[42], ne relevait pas de la narration linéaire mais synthétisait les affirmations centrales de la foi chrétienne en postulant qu'ils sont pour ainsi compossibles et simultanés du point de vue de la contemplation où les œuvres cherchent à installer les spectateurs. C'est ainsi qu'a été couramment peint en croix un Crucifié mort-vivant, ou si l'on préfère un Crucifié-Ressuscité, ce qui implique à la fois une christologie reconnaissant au Christ la divine capacité de se situer au-dessus des contraires sans nier pour autant la vérité de sa condition humaine, de sa naissance à sa mort.

5/ Icônes du Sinaï.

À la fin de la Querelle des images (843), le courant iconophile, qui a souligné la réalité de l'Incarnation du Christ pour en justifier la représentation en des formes et des couleurs matérielles, a inspiré aussi celle du Christ mort sur la croix : les affrontements théologiques et les doctrines respectives élaborées par les iconomaques et les iconophiles ont eu d'importantes répercussions sur l'art byzantin[43].

L'icône B.36 est la plus célèbre de celles qui sont conservées au Sinaï (fig. 11). Le Christ y est représenté mort sur la croix, la tête couronnée d'épines[44]. Les caractéristiques stylistiques et le schéma iconographique indiquent qu'elle provient de Jérusalem[45] et fut « écrite » sans doute au IXe siècle. Au centre, le Christ mort, les yeux fermés, mais le corps toujours droit, les pieds en appui sur un *suppedaneum*, paraît comme collé à la croix, recouvert du *colobium* sombre. Sur les côtés, les deux larrons – on n'en voit plus qu'un – les bras attachés derrière leur croix, un détail typique de l'iconographie orientale ; ce sont *Gestas*, le larron encore visible, et *Di(mas)* (le bon larron). La Vierge (*Hagia Maria*) et Jean (*Ioannes*), impassibles, remplissent leur rôle de témoins. Au pied de la croix, trois soldats se partagent les vêtements du Christ, comme sur la miniature du *Codex Raboula*. En haut, quatre anges en buste descendant du ciel, entre le soleil et la lune, qui devait se trouver du côté droit désormais perdu de l'icône. Au-dessus de la croix est placée l'inscription « Jésus Christ, roi des Juifs » (Mt 27,37). Bien qu'il y ait pour la première fois sur la tête du Christ une couronne d'épines et qu'un jet de sang sorte de la plaie placée sous le bras droit, la scène dans son ensemble ne laisse pas transparaître de la douleur. Sang et eau n'illustrent pas seulement le texte des évangiles, mais renvoient également aux sacrements du baptême et de l'eucharistie et à la double nature du Christ[46].

Sur quelques autres icônes de petit format de la collection du Sinaï qui ont elles aussi un Christ crucifié aux yeux

Figure 11 : *Icône*, tempera et or sur bois, 46,6 x 25,1 x 1,4 cm, IXe siècle ; monastère Sainte-Catherine du Sinaï

clos, notamment les icônes B.50 et B.51, un pagne autour des flancs se substitue pour la première fois au *colobium*. De telles images étaient probablement destinées à la dévotion personnelle des moines. En particulier, l'icône qui est cataloguée comme « Weitzmann B.51[47] », mesure 16,6 x 13,9 cm et fut réalisée probablement au cours de la seconde moitié du IXe siècle en Palestine, réduit les personnages à l'essentiel : le Christ est au centre, avec la Mère et Jean à ses côtés, tandis que sont absentes les deux croix des larrons, les soldats, le soleil et la lune, comme manquent le *titulus* et l'inscription. La nouvelle approche de la figuration du Christ crucifié trace sa voie : non plus le Seigneur des représentations chrétiennes antiques, substantiellement impassible et triomphant, mais un Christ qui montre les signes de la souffrance humaine et de la mort – les yeux clos, la couronne d'épines, le sang qui jaillit du côté, le pagne autour des reins : « un spectateur du IXe siècle a dû être captivé par nombre de motifs iconographiques intéressants – et ils ont dû paraître différents en raison de leur introduction relativement récente dans l'imagerie byzantine de la Crucifixion[48] ». Même l'épigramme, écrite en dodécasyllabes, est une déclaration théologique sophistiquée, vouée à faire contempler la signification sotériologique de la mort du Christ en croix.

Un tel modèle se retrouve encore sur la remarquable icône du XIIe siècle conservée au musée d'Histoire et d'Ethnographie de Mestia en Géorgie. Réalisée en émail sur fond d'or, l'icône est un échantillon de l'art byzantin et représente une icône des saintes reliques, à savoir la croix. Ici encore ne sont présents que le Christ, la Vierge sur sa droite et Jean sur sa gauche, avec l'ajout de deux anges qui volent dans le ciel. Les gestes diffèrent : la Mère incline la tête (ses mains n'ont pas été conservées, sans doute les tenait-elle plaquées contre ses joues, comme Jean, en signe de douleur profonde).

6/ Coexistence du Crucifié mort et du Crucifié vivant.

L'apparition des figurations du Christ crucifié mort n'a pas supplanté immédiatement les représentations du Christ vivant, avec les yeux ouverts sur la croix. Les psautiers et les ivoires des IXe et Xe siècles, respectivement enluminés et sculptés à Constantinople, comportent des Crucifixions qui ont un Christ les yeux tantôt ouverts et tantôt fermés.

Figure 12 : *Miniature*, *Psautier Chloudov*, f. 67r, IXe siècle ; musée historique d'État de Moscou

Le Psautier Chloudov, un manuscrit byzantin du IXe siècle[49], qui tient son nom de son ancien propriétaire, un commerçant moscovite du XIXe siècle, est connu en particulier pour ses marges peintes dénonçant l'iconoclasme, ses agissements et ceux qui le soutiennent. Mais l'importance de ce manuscrit dépasse cette dénonciation : les 169 folios dont il est constitué contiennent un ensemble exceptionnel de miniatures (225 illustrations occupent la partie basse ou bien la marge latérale, et dans quelques cas la marge supérieure du folio) qui associent aux versets des psaumes des épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, relus dans une perspective christologique selon la méthode typologique[50], et aussi d'audacieuses transcriptions littéralistes traduisant en images réalistes les métaphores scripturaires. Les miniatures liées au cycle de la Passion, de la mise à mort et de la Résurrection du Christ constituent de leur côté une sous-partie riche à la fois numériquement et qualitativement. Dans les Crucifixions des folios 45v et 67r (fig. 12 : l'image la plus connue du Psautier Chloudov, qui constitue une claire condamnation de l'iconoclasme), le Christ est vêtu d'un *colobium* sans manches, il a les yeux clos et la tête inclinée vers son épaule droite. Dans la miniature du folio 72v, il est vêtu seulement d'un pagne qui lui couvre les reins ; le sang qui jaillit de son côté est plus abondant que dans les images précédentes. Sur la gauche se tiennent Marie et Jean qui n'apparaissent pas dans les autres scènes de la Crucifixion, où il y a seulement des soldats qui tourmentent le Christ.

La présence de motifs similaires, mais avec un Christ triomphant ou endormi sur la croix, revient dans le Psautier Pantokrator (Mont Athos, ms. Pantokrator 61) : au folio 19r, pour l'illustration du psaume 21, Christ est peint en croix, les yeux ouverts et recouvert d'un *colobium*, tandis qu'au folio 98r, à côté du psaume 73, il a encore les yeux ouverts mais est habillé seulement d'un pagne. Dans le Psautier de Théodore de Césarée (1066, Constantinople), il a la tête légèrement inclinée du côté gauche ; on peut se demander à bon droit si ses yeux sont ouverts ou fermés dans la Crucifixion splendide mais très endommagée du Psautier de Grégoire de Nazianze (Paris, BnF, ms. grec 510, f. 30v), où il est parfaitement droit et vêtu du *colobium*. Il ne porte qu'un linge autour des reins dans les cinq Crucifixions illuminées du Tétraévangile conservé sous la cote Paris BNF Gr. 74 (XIIe siècle), dans lesquelles le corps du Christ commence de s'incurver légèrement. Dans deux cas, les trois croix du Calvaire sont présentes tandis que dans les trois autres miniatures, le Christ est seul, au centre, entouré de soldats, en présence de sa Mère, de Jean, des Saintes Femmes et du centurion.

Dans les chefs-d'œuvre du corpus d'icônes byzantines en ivoire, la petite représentation de la Crucifixion du mi-

lieu du xe siècle (fig. 13), seule partie subsistante d'un triptyque conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, le Christ est mort mais apparemment paisible. La scène entière est représentée sous un baldaquin soutenu par des colonnes sculptées ajourées. Les coins supérieurs contiennent des palmettes stylisées, un détail parfois vu dans une position analogue dans les illustrations manuscrites. Sous le *suppedaneum* du Crucifié, trois soldats romains jouent aux dés sa robe sans couture. Au bas de la composition, la croix du Christ perce le ventre d'une figure masculine barbue et allongée représentant Hadès, le souverain des Enfers, demeure des morts dans la mythologie classique, ce que confirme l'inscription complémentaire, « la croix implantée dans l'estomac d'Hadès ». C'est un détail unique qui proclame visuellement le triomphe du Christ sur la mort et le péché. Les figures de la Vierge Marie et de l'apôtre Jean se tiennent de chaque côté de la croix ; la Vierge fait un geste rhétorique envers le Christ, tandis que l'apôtre lève la main à son visage dans le chagrin. L'espace peu profond crée une scène dramatique pour le pathétique émotionnel des personnages, capable de transmettre son message de rédemption par la simplicité de la composition.

Certaines images des fêtes sont représentées sur le fameux couvercle émaillé et cloisonné du reliquaire[51] de Šhemokmedi (xe siècle), conservées au musée des Beaux-Arts de Tbilissi. La crucifixion représente le Christ avec un long drap bleu enroulé autour des hanches, les bras parfaitement répartis sur la croix. Il semble dormir, mais il est vraiment mort, car un flot de sang et d'eau recueilli dans une coupe par une femme, personnification de l'Église, coule de son côté. Ici est également représentée la personnification de la Synagogue qui tourne le dos à la croix. Les deux personnages ont la même dimension que Marie et Jean[52].

Figure 13 : *Ivoire*, 15.1 x 8.9 x 0,8 cm, milieu du xe siècle ; Metropolitan Museum of Art, New York

III/ LE CRUCIFIÉ MORT DES ÉGLISES DE CAPPADOCE

1/ Les églises rupestres de Cappadoce.

Ce sont les premiers lieux de culte comportant des fresques de la Crucifixion. La population de cette région, correspondant historiquement et géographiquement à la zone centrale du haut plateau anatolien, s'est rapidement convertie au christianisme : au IVe siècle, Grégoire de Nysse affirmait (Ep. II, 9) que le nombre d'églises y était plus élevé que dans tout le reste du monde. Terre aux limites de l'Empire byzantin, la Cappadoce a maintenu des relations avec les régions transcaucasiennes voisines, l'Arménie

Figure 14 : ***Fresque d'abside***, 950-960 ; nouvelle église de Tokali, Cappadoce

et la Géorgie. Attaquée à plusieurs reprises par les invasions arabes (notamment entre 670 et 950), elle a vécu une période de splendeur artistique et spirituelle, entre les Xe et XIe siècles, avec le règne de Basile II et ce qu'il est convenu d'appeler la « Renaissance macédonienne ». Elle fut conquise, comme la majeure partie de l'Asie Mineure, par les Seldjoukides en 1074, qui se montrèrent tolérants envers les communautés chrétiennes : elles purent continuer à fonder des églises et à les décorer de fresques jusqu'au XIIIe siècle[53]. Le caractère de la roche, lié à la morphologie de la montagne, explique la conservation en Cappadoce d'un grand nombre de monuments médiévaux, des ermitages aux monastères. À partir du Xe siècle, les programmes généralisés autour de la croix étaient flanqués et largement remplacés par des cycles figuratifs, dans lesquels la théologie iconophile gagnante s'exprime pour exalter iconographiquement le dogme de l'Incarnation. Sous la dynastie macédonienne (867-1056), la Cappadoce a été marquée par un développement artistique sans précédent.

2/ La Crucifixion de l'église de Tokali.

Entre 950 et 960, la nouvelle église de Tokali[54] (Göreme n° 7) fut décorée d'un programme iconographique « unique et inhabituel à bien des égards[55] ». L'abside centrale conserve une représentation monumentale de la Crucifixion et en dessous la conclusion du cycle de la Passion : la Déposition et l'Anastasis. L'emplacement de la Crucifixion dans le *bêma* met en valeur la signification liturgique et eucharistique de la mort du Christ. Sa représentation est remarquable (fig. 14) : peuplée de personnages et détaillée avec différents textes, elle soutient de manière figurative, avec sobriété et solennité, la nature du Christ, qui meurt mais reste vrai Dieu et vrai homme. Il est au centre, entouré des deux larrons qui encadrent la représentation. Marie et Jean, nimbés, sont tous

deux placés à la droite du Christ, suivis par trois Saintes Femmes, derrière lesquelles se profile une colline avec deux pics, une allusion possible aux rochers qui se sont fendus à la mort du Christ (Mt 27,51). Le centurion est sur le côté gauche du Christ, avec derrière lui un groupe d'hommes puis un édifice avec un voile divisé en deux parties, faisant écho à la montagne fendue, de l'autre côté, et allusion au voile du Temple qui s'est déchiré à la mort du Christ, selon le témoignage des Synoptiques. Le porte-lance et le porte-éponge sont de part et d'autre du pied de la croix. En haut, deux anges en buste sont tournés vers la croix du Christ, sous la sphère céleste bleue à triple contour ; soleil et lune sont présents sur les côtés. La plupart des visages sont effacés et l'état de la fresque ne permet pas de déterminer si le Christ avait les yeux ouverts ou fermés, mais les conversations qu'il a eues avec sa Mère, saint Jean et les larrons, qui sont soigneusement retranscrites dans les inscriptions blanches sur fond bleu (c'est une des caractéristiques les plus intéressantes des Crucifixions cappadociennes), suggèrent que les trois crucifiés étaient encore en vie. Ils sont fixés en croix selon l'axe vertical, la tête légèrement inclinée. Du côté du Christ jaillit un court jet de sang et d'eau. De cette Crucifixion particulière, les gestes sont impressionnants. D'une manière mesurée mais éloquente, ils expriment chaque fois un message : la Vierge a les mains couvertes, levées vers le Fils ; Jean a la main droite ouverte et clairement visible dans le pli du manteau fermé ; le centurion s'appuie sur son bouclier rouge, penche la tête pour regarder le Christ crucifié et souligne de sa main droite son étonnement ; les femmes pointent vers le centre de la scène ; les anges indiquent les deux voleurs. Chacun des personnages semble représenté au moment où il prononce les mots qui lui sont propres[56]. En regardant la fresque, à gauche sous le bras du Christ, sont rapportées les paroles confiant à Marie saint Jean et celui-ci à la Vierge : « Il dit à sa mère : "Femme, voici ton fils." Puis au disciple : "Voilà ta mère" » (Jn 19,26). À la hauteur du pagne recouvrant les reins du Christ, renvoyant au geste du porte-lance : « Et ils regarderont vers celui qu'ils ont percé » (Za 12,10). Du côté droit, la confession du centurion : « Assurément, cet homme était le Fils de Dieu » (Mc 15,39), suivie par son nom : « centurion Longin ». Les deux larrons sont dévêtus comme le Christ et recouverts du même tissu noué autour des hanches. Sur le côté gauche du Christ, les paroles de défi du mauvais larron, selon la version des *Actes de Pilate* : « Si tu es le Fils de Dieu, descend de la croix ! Et ramène-nous avec toi. » Le bon larron, quant à lui, récite une prière de supplication : « Souviens-toi de moi quand tu viendras dans ton royaume » (Lc 23,42). Dans l'arc de voûte qui sépare le *bêma* du sanctuaire est représenté un médaillon avec au centre un archange et deux prophètes avec deux rouleaux. Sur la gauche, Jérémie en tient un avec les paroles dramatiques prononcées par le prophète : « J'étais comme un agneau familier qu'on mène à la boucherie, et j'ignorais les mauvais desseins qu'ils méditaient contre moi : "Détruisons l'arbre avec son fruit ! Retranchons-le de la terre des vivants, et qu'on ne se souvienne plus de son nom !" » (Jr 11,19). À droite, le prophète Ézéchiel raconte sa vision, dont les paroles sont partiellement perdues : « La main de l'Éternel fut sur moi, et l'Éternel me transporta en esprit, et me déposa au milieu d'une vallée remplie d'ossements » (Ez 37,1).

3/ Les crucifixions cappadociennes dans leur contexte iconographique.

Dans les églises rupestres de Cappadoce coexistent des représentations de croix, sujet souvent unique, même après la Querelle des images (Göreme, dans l'église n° 12, avec son plan cruciforme et son narthex, les croix de pigment rouge sont peintes sur la voûte et dans les quatre lunettes), dont les Crucifixions ont un Christ seul avec la Mère et Jean (Göreme, Meryana Kilisesi) ou bien le Christ avec les larrons. Souvent, la Crucifixion est la pièce maîtresse d'un cycle qui se compose d'une Entrée à Jérusalem, de la Cène, de la Trahison de Judas (Karanlik Kilise, Gulsehir, Karsi Kilise), de l'Arrestation du Christ (Elmali Kilise, Göreme n° 19, dans la voûte de la branche sud du naos, où le Christ, la corde au cou, suit un soldat), puis le Christ devant Pilate (à Kokar Kilise ; à Cavusin Kilise, 965-969, est représenté le Procès et deux fois la Crucifixion), puis Crucifixion, Déposition, Anastasis et Myrophores au tombeau.
La représentation du Christ mort avec les yeux fermés s'est progressivement imposée en Cappadoce, comme cela s'est produit dans l'Empire byzantin et dans toute l'aire influencée par la culture et l'iconographie byzantines, mais les peintures cappadociennes les plus anciennes représentent encore le Christ avec les yeux ouverts, comme dans l'église Saint-Jean de Güllü Dere, avec une évolution lente vers un Christ aux yeux mi-clos (Kiliçlar Kilisesesi, Göreme, Xe siècle), dont le corps dessine une courbe douce (Meryana Kilisesi, Göreme n° 33, XIe-XIIe siècle). Les Crucifixions sont particulièrement intéressantes aussi pour leurs emplacements respectifs à l'intérieur des églises, souvent liés à la célébration liturgique et visant à transmettre un message théologique précis. Dans l'église Karanlik Kilise (1110) de Göreme, l'une des plus spectaculaires du point de vue artistique, la Nativité et les épisodes de l'Enfance du Christ sont représentés sur le côté nord du naos, avant la Crucifixion et les épisodes de la Passion, placés eux sur le côté sud, pour « accentuer le contraste entre la naissance et la mort du Christ[57] » ; la résurrection de Lazare et les Myrophores se trouvent à proximité des tombes du narthex, dans le cadre de la liturgie eschatologique. Jésus (fig. 15) est dévêtu sur la croix, avec seulement les flancs recouverts d'un voile léger, la tête reposant sur son épaule droite,

les yeux fermés, les bras parfaitement tendus, le corps légèrement incurvé : le Christ est vraiment mort. Les gestes de douleur des personnages présents sont mesurés et la fresque donne l'impression que les acteurs sont immobiles et le temps suspendu. Ce lien est souligné en termes de composition et par l'iconographie elle-même dans l'église d'Elmali Kilise (1080-1120) : la croix du Christ se dresse jusqu'au dôme où elle est accueillie dans la gloire céleste, représentée par une foule d'anges. Les symboles traditionnels du soleil et de la lune sont à la jonction entre les deux zones. Un tel schéma se retrouve dans la Crucifixion de l'église de Tatlarin, qui occupe le fond de l'église, face à l'abside : « Les épisodes de la vie du Christ sont d'une iconographie plutôt archaïsante, mais avec des détails propres au XIIIe siècle. Le style, surtout, est particulier ; il s'éloigne de la tradition constantinopolitaine contemporaine et, en général, du classicisme byzantin, rappelant un peu par son hiératisme et la vigueur, voire la brutalité, de la stylisation linéaire certains aspects de l'art du XIe siècle. Simplicité, symétrie, immobilité, absence de profondeur caractérisent l'organisation des scènes et les relations des figures au paysage, réduit au minimum[58]. » Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans d'autres décors provinciaux du XIIIe siècle, dans les régions de la Méditerranée orientale, à Chypre et en Syrie, mais aussi dans certains décors de Grèce.

IV/ LE CRUCIFIÉ DES MOSAÏQUES D'ABSIDES MÉDIO-BYZANTINES

1/ La Crucifixion du monastère de Nea Moni.

Les monastères de Nea Moni sur l'île de Chios, et ceux d'Hosios Loukas et de Daphni, sont des exemples éminents d'un type de construction caractéristique de l'architecture religieuse médio-byzantine. Aux XIe et XIIe siècles, leurs églises ont été décorées de superbes marbres et de mosaïques à fond d'or, très caractéristiques du deuxième âge d'or byzantin. Le monastère de Nea Moni à Chios, fondé au milieu du XIe siècle par l'empereur Constantin IX Monomaque et son épouse Zoé[59], selon la légende, a été construit à l'endroit où a

Figure 15 : ***Fresque d'abside***, 1110 ; Karanlik Kilise, Göreme, Cappadoce

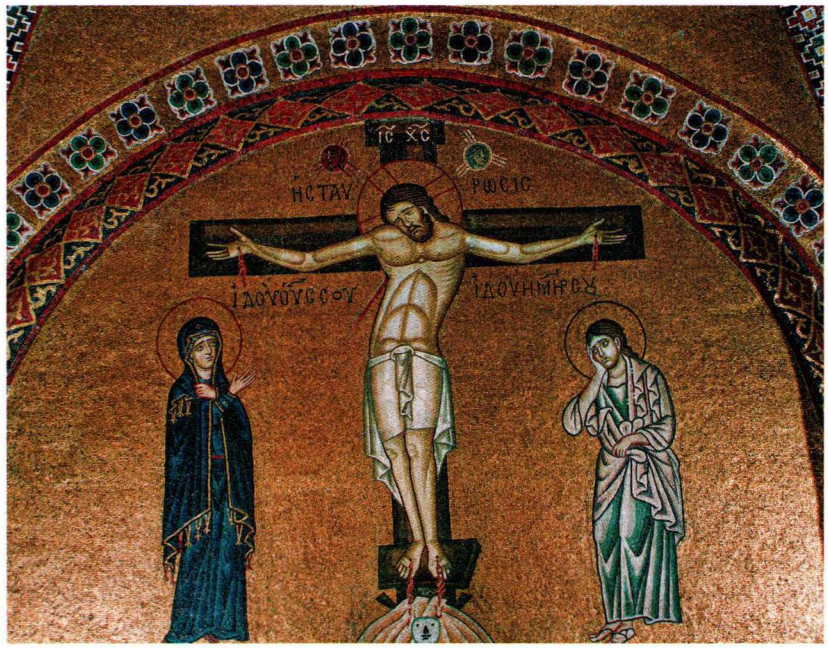


Figure 16 : *Mosaïque*, cinquième décennie du XIe siècle, monastère d'Hosios Loukas, Grèce

été trouvée par trois moines l'icône miraculeuse de la Vierge Marie suspendue dans la branche de myrte. Dans le groupe original, le *catholicon* (église principale), dédié à la Dormition de la Vierge, est intact ; il conserve à la fois son enveloppe architecturale et sa décoration intérieure et extérieure[60]. Dans la conque ouest, il y a la Crucifixion. Le Christ crucifié est la figure la plus endommagée. On devine que sa représentation est celle d'un homme mort, dont le corps est légèrement incurvé, et du côté duquel coule un flux de sang et d'eau. Même des plaies des mains coulent des filets de sang. Un tissu large et long entoure ses hanches et passe par-dessus ses genoux. Sur sa droite, deux femmes suivent la Vierge Marie, entièrement recouverte d'un manteau bleu ; elle désigne son Fils de la main, son regard est intense, profond et lointain. De l'autre côté, Jean a la tête penchée vers le sol, plaquée contre sa main ; il est suivi du centurion, le seul qui regarde vers le haut et indique le Christ crucifié : « Par ce geste, l'accent est mis sur le rôle de Jean témoin de la réalité de la souffrance et de la mort du Christ sur la croix[61]. »

2/ La Crucifixion du monastère d'Hosios Loukas.

L'ensemble monastique d'Hosios Loukas[62], situé dans les montagnes de la Phocide, est l'un des plus célèbres de Grèce. De première importance pour les origines de cet établissement est la Vie du saint ermite local, un certain Luc[63], écrite par un disciple anonyme au cours de la seconde moitié du Xe siècle, après la reconquête byzantine de la Crète en 961, qui est mentionnée. La décoration en mosaïque et la peinture de *catholicon*, datée de la cinquième décennie du XIe siècle, est l'exemple le plus significatif de la peinture byzantine d'époque macédonienne[64]. Les mosaïques décorent le narthex, le naos, le *bêma*, l'abside et le *diakonikon*, selon le programme iconographique canonique de l'époque post-iconoclaste, bien que les scènes évangéliques soient plutôt limitées par rapport au grand nombre de figures isolées de saints. De part et d'autre de la porte vers le vaisseau central, ont été choisies quatre scènes en rapport avec la Passion et l'Anastasis : à gauche, la Crucifixion et à droite l'Anastasis, tandis que dans les deux niches des extrémités ont été placés le Lavement des pieds et l'Incrédulité de Thomas. La Crucifixion (*Hè staurôsis*) [fig. 16] est un chef-d'œuvre de délicatesse et de sobriété[65] : le Christ au centre est endormi sur la croix, l'expression de son visage et les parties de son corps sont traitées en détail. Les bras sont tendus, les mains ouvertes, les pieds posés sur un *suppedaneum* sous lequel on voit un crâne qui rappelle le lieu de la sépulture du premier Adam. À ses côtés, la Vierge regarde avec tristesse son Fils en croix, le désigne et invite à le contempler. Jean se tient le visage de la main droite. Sur les côtés du nimbe cruciforme du Christ, il y a le soleil et la lune avec l'inscription qui identifie la scène. Sous les bras de la croix sont inscrits les mots de Jésus adressés à sa Mère et à Jean pour les confier l'un à l'autre (Jn 19,26-27).

3/ La Crucifixion du monastère de Daphni[66].

Sur ce site, où se dressait un temple dédié à Apollon Daphnae, un monastère fut édifié dès le Ve siècle. Tombé en ruines, il fut restauré à la fin du XIe siècle, l'âge d'or byzantin. Des fresques ornent le bas des murs, mais les mosaïques constituent l'essentiel de la décoration. Le *catholicon*, dédié à la Dormition de la Vierge, contient l'ensemble de mosaïques le mieux conservé de la dynastie Comnène : ici, aux qualités expressives et spirituelles, s'ajoute une élégance des formes venue des modèles antiques. L'intérieur du naos était à l'origine richement décoré. Le programme iconographique reflète, comme pour le monastère de Nea Moni, le schéma devenu quasi canonique à l'ère post-iconoclaste. Dans la coupole est représenté le Pantocrator, dans le tambour les seize prophètes et dans l'abside la Vierge en trône avec l'Enfant, flanquée des ar-

changes Michel et Gabriel. Dans le naos trouvent place treize scènes de la vie de Marie et du Christ ; au-dessus de la porte d'entrée se trouve la Dormition de la Vierge ; de nombreuses figures de saints sont finalement disposées dans les arches et sur les murs à l'intérieur du bâtiment. Toutes les scènes se caractérisent par un savant équilibre du schéma de composition : les figures dialoguent avec des gestes mesurés. Même dans la Crucifixion, placée dans la trompe de la coupole, le pathos est contenu et l'expression des sentiments est confiée plutôt aux regards qu'à l'attitude des corps. La composition est simple, et le nombre de personnages restreint aux acteurs nécessaires. Le Christ en croix, la Vierge et Jean sont disposés de façon ordonnée sur un fond doré, avec des mouvements réduits au minimum. Le Christ a les yeux fermés, la tête et le corps légèrement fléchis sur le côté droit. L'approche n'est pas narrative mais théologique : la Vierge et Jean montrent le Christ comme « un objet de dévotion[67] », en assumant le rôle d'intercesseurs entre le spectateur et le crucifix.

V/ LE CRUCIFIÉ DES CATHÉDRALES DE LA ROUS'

Les origines de la Russie (la première Russie : la « Rous'[68] » de Kiev) et ses liens avec les Byzantins remontent au Xe siècle, lorsque la reine Olga, en 945, fut nommée régente. Lors d'un voyage diplomatique à Constantinople, elle se convertit isolément au christianisme sous les auspices des Byzantins. Mais seul le règne de Vladimir permit un grand bouleversement religieux en 988. L'Empire byzantin est alors dirigé d'une main impérieuse par Basile II, qui mène une diplomatie expansionniste, livre une guerre contre les Bulgares et cherche à nouer des alliances au-delà de la frontière nord. C'est alors qu'il décide d'en sceller une avec les Russes en unissant sa fille à Vladimir, pourvu que celui-ci adopte le christianisme. Trop heureux de la chance qui lui est offerte, le prince russe accepte d'embrasser la foi orthodoxe et reçoit le baptême au plus vite, pour pouvoir célébrer son mariage. L'adoption du christianisme entraîna aussi la construction de nouveaux édifices sacrés et la réalisation d'un programme iconographique à leur intérieur. La première période de la peinture monumentale russe advient entre la fin du Xe et les trente premières années du XIIIe siècle, à savoir les années qui précèdent l'invasion mongole de la « Rous' », quand le rôle principal appartenait à Kiev, capitale de son État puissant, qui comportait des églises riches en mosaïques et en fresques. Entre le XIIe et le début du XIIIe siècle, se formèrent aussi des écoles locales à Vladimir, Novgorod et Pskov, qui contribuèrent dans ces territoires à la création d'œuvres monumentales témoignant d'une progressive distanciation de l'héritage byzantin.

1/ La fresque de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev.

Une des fresques les plus anciennes de la Crucifixion, très endommagée, se trouve dans la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev. Fondée par Yaroslav I le Sage (1015-1054), le Grand Prince de Kiev en 1037, elle est un monument unique d'architecture et d'art monumental. Elle possède la plus grande collection de mosaïques et de fresques conservée du XIe siècle. Environ 260 mètres carrés de mosaïques décorent les principales parties de l'intérieur, c'est-à-dire la coupole centrale et le chœur. Les murs des cinq bas-côtés, les greniers et les deux tours d'escalier sont recouverts de 3 000 mètres carrés de fresques datant du XIe siècle. La décoration monumentale de la cathédrale – à laquelle œuvrèrent des mosaïstes et des peintres grecs avec des maîtres locaux – compose un ensemble unique par son design conceptuel qui reflète les idées théologiques majeures de l'époque et constitue un exemple exceptionnel de l'art byzantin. Parmi ses chefs-d'œuvre figurent le Pantocrator, la Vierge Orante, la Communion des Apôtres, la Déesis et l'Annonciation. Les fresques du transept représentent des scènes évangéliques. Celles du cycle de la Passion (Christ devant Caïphe, Reniement de Pierre, Crucifixion) sont mal conservées. Au registre inférieur prennent place les scènes de la Résurrection, des Myrophores au sépulcre, et la scène rare de l'Envoi en mission des apôtres par le Christ, avec l'invitation à enseigner et à baptiser les nations, « allusion au récent baptême de la Rus' et à affermir dans la foi un jeune peuple néophyte[69] ».

2/ La fresque de l'église de la Transfiguration-du-Sauveur du monastère de Mirozhsky.

La date exacte de sa fondation est inconnue, mais elle se situe certainement au milieu du XIIe siècle, mais pas au-delà de 1156, année de la mort de son fondateur, un moine grec, saint Niphonte, évêque de Novgorod. Le monastère devint rapidement célèbre par la qualité de ses enlumineurs, de ses copistes, de ses peintres d'icônes et de sa bibliothèque. L'église est le *catholicon* du monastère de Mirozhsky près de la ville de Pskov. Les fresques reflètent une influence grecque, ce qui est confirmé par les inscriptions en grec et un système pictural de type byzantin lié aux schémas non pas de la capitale mais de la périphérie, avec des traits caractéristiques de l'école de Pskov. La série de scènes picturales de l'Ancien et du Nouveau Testament recouvrent complètement les murs et les voûtes de la cathédrale de la Transfiguration. Toutes les peintures murales sont des copies des meilleures conceptions grecques. Crucifixion et Anastasis sont peintes sur la voûte qui couronne la Déploration du Christ, l'œuvre la plus achevée de cet ensemble, qui remplit le registre supérieur du mur. Le Christ sur la croix occupe toute la largeur de l'espace dédié à la Crucifixion. À sa droite, la Mère est seule : elle désigne le Fils de la droite et de la gauche essuie ses larmes avec un grand mouchoir blanc ; de

l'autre côté, Jean manifeste sa douleur, et il est suivi du centurion et d'une foule compacte de soldats.

3/ La fresque de l'église de la Transfiguration-sur-la-Nereditsa à Novgorod.

Fondée en 1198 par le prince Yaroslav Vsevolodovich et peinte avec des fresques en 1199, l'église est l'une des plus anciennes de Russie. Ses fresques étaient l'un des cycles de peintures les mieux conservés avant la destruction de l'église pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle a été restaurée par la suite. Cependant, la plupart des fresques n'ont pas pu être conservées et ne sont actuellement connues qu'en raison de l'existence d'aquarelles et de photos d'avant-guerre. Les fresques se caractérisent par une vaste monumentalité et « un style sévère et rigoureux, aux accents archaïsants, caractérisant des personnages saisis de la crainte de Dieu, bien différents de tout ce qui s'était fait jusqu'alors[70] ». L'iconographie décalque les monuments de l'Orient chrétien plus que ceux de Constantinople, avec des points de contact avec l'Asie Mineure et le Caucase[71]. Le programme pictural démarre au pavement et va jusqu'au sommet des voûtes et à la coupole, et se développe sur les registres superposés selon une logique assez libre. Les scènes du Nouveau Testament, avec le cycle de la Passion, sont concentrées pour la plupart dans le transept. Grâce aux aquarelles peintes par L. M. Brailovskogo en 1907, il est possible de scruter l'iconographie de la Crucifixion, avec le Christ au centre, entouré par la Mère, Jean et le centurion. La scène suivante est celle de la Déposition. Les deux scènes, placées au registre supérieur du mur nord, sont protégées par les ailes énormes de l'archange Uriel peint dans la lunette.

CONCLUSION

La Querelle des images fut un phénomène complexe qui modifia la façon de penser théologiquement les images sacrées et fut déterminante pour l'évolution de l'iconographie byzantine. Entre le VIIIe et le IXe siècle, l'Église byzantine, face à la ferveur accordée aux images sacrées, qui frisait l'idolâtrie et n'était pas encore normalisée canoniquement, « décida de raisonner sur la légitimité de la figuration artistique de sujets sacrés en son sein et avec les instruments caractéristiques de sa propre histoire, à savoir la théologie et les conciles[72] ». Évêques, moines et empereurs se demandèrent si une image présentant sous des traits humains le *Logos* de Dieu, vrai Dieu et vrai homme, était ou non en harmonie avec le dogme chrétien. De fait, la condamnation des images à sujets religieux fut décrétée de la part de l'Église iconomaque par les Pères conciliaires au concile de Hieria (754), comme par l'empereur : pour défendre le dogme de Chalcédoine (451) de la double nature du Christ, ils retinrent comme indispensable de condamner toute figuration du Verbe de Dieu. Au contraire, les iconophiles, pour défendre le dogme de l'Incarnation, soutinrent le rôle irremplaçable des images religieuses comme preuve de l'humanité réelle du Verbe de Dieu. Le *horos* du concile de Nicée II (787) constitue la clarification de la question de l'image la plus solennelle et la plus large qu'un concile ait jamais donnée : « Élever l'image sacrée au rang d'instrument de la révélation divine, après que son existence a été bannie et condamnée par la doctrine iconoclaste, se révéla un passage décisif de la part de l'assemblée conciliaire qui, en ce sens, investit l'icône d'une signification et d'une tâche inimaginables jusqu'alors[73]. » Sans la Querelle des images, sans la vigueur des doctrines iconomaques et celle des positions iconophiles, le devenir de l'art byzantin du Moyen Âge aurait été très différente. L'évolution de la Crucifixion, dans l'aire byzantine, vers un Christ mort, à la suite de la proclamation de la fête du Triomphe de l'Orthodoxie (843), correspond aux préoccupations théologiques défendues avec force par les courants favorables aux images sacrées et à leur culte. Divers facteurs ont plaidé en faveur d'une préférence pour un Christ crucifié mort, avec les yeux clos, choix qui finit par s'imposer sur le long terme : la volonté de discréditer une interprétation littérale du théopaschisme[74] ou bien la thèse du moine et théologien de la fin du VIIe siècle, Anastase le Sinaïte, qui soutenait que seul le corps du Christ mourut sur la croix[75]. Y contribua également la volonté de contredire le refus de l'islam, manifesté à plusieurs reprises dans le Coran[76], d'admettre que Jésus mourut sur la croix, en particulier dans les territoires où la religion du prophète Muhammad s'était implantée, comme la Palestine ou le Sinaï, lieux de production des premières icônes du Crucifié mort[77]. Les iconophiles, en conséquence, pour défendre l'incarnation du Christ, vont souligner la réalité de sa mort réelle « en personne ». Ce fut l'un des principaux arguments contre l'iconoclasme, énoncé avec force par le patriarche Nicéphore au début du IXe siècle. Selon l'avis de ce dernier, les iconomaques étaient coupables de nier la nature humaine du Christ, car si Christ ne pouvait pas être représenté dans des images, alors il ne serait pas pleinement homme. Dans ses arguments, Nicéphore revient à plusieurs reprises à la Crucifixion comme preuve de l'humanité physique du Christ, d'où il découle qu'il peut être dépeint dans l'art[78]. Par ailleurs, dans les scènes de Crucifixion qui ont suivi immédiatement la fin de la Querelle des images, nous trouvons moins de figurants représentés dans des attitudes de deuil, alors qu'au cours des siècles suivants, le nombre de pleureuses subsidiaires a eu tendance à augmenter, de sorte qu'à la fin du XIVe siècle, la Crucifixion fut souvent couplée à de nombreuses manifestations de douleur.

4

L'ÉMERGENCE DU CRUCIFIÉ MORT DANS L'ART D'OCCIDENT

(IXe-XIVe SIÈCLE)

INTRODUCTION

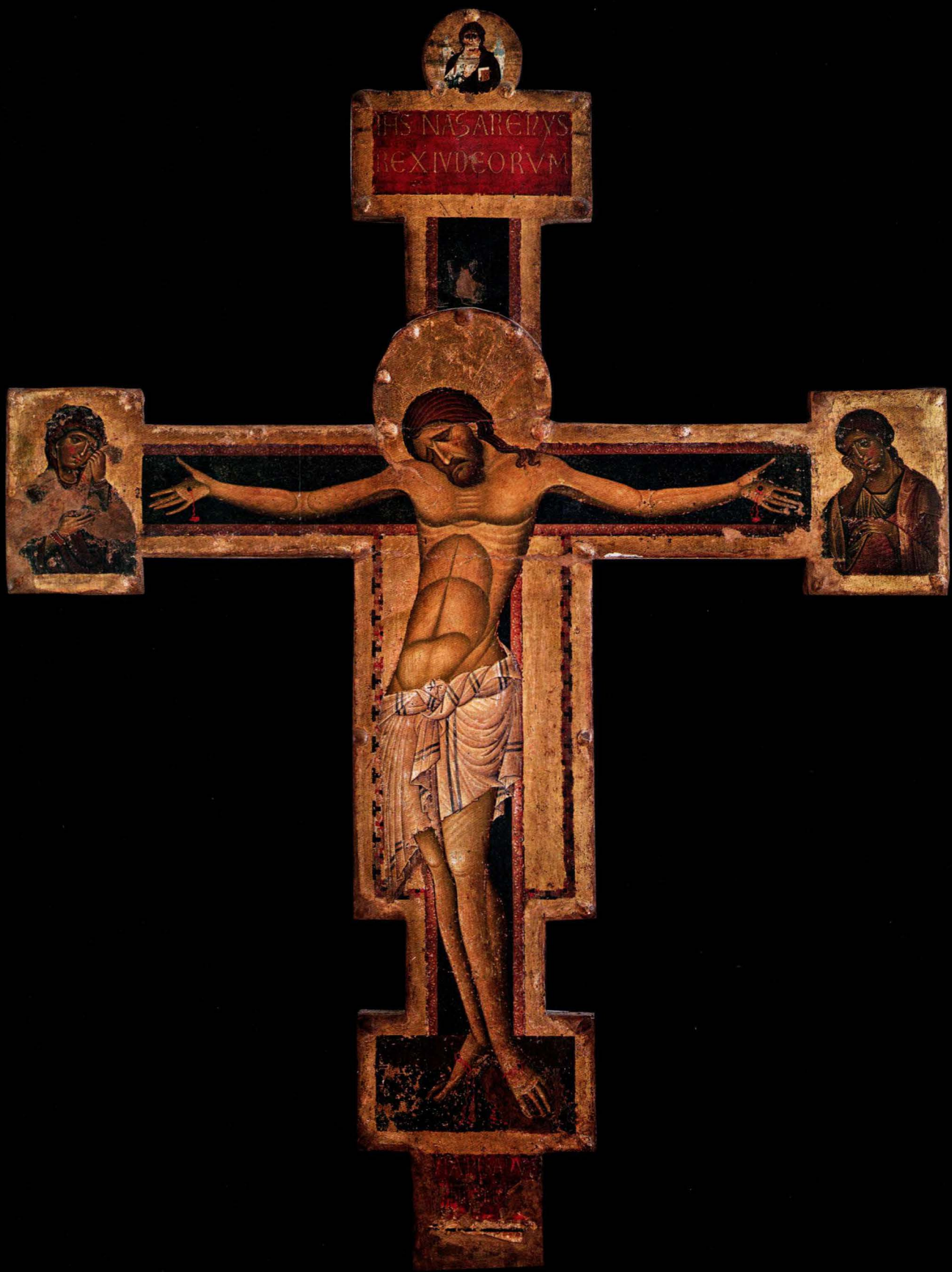
I/ PRÉCURSEURS
1/ Psautier d'Utrecht et Sacramentaire de Drogon
2/ Plat de reliure en ivoire du Bargello

II/ LE CRUCIFIÉ MORT DES ANNÉES MILLE ET APRÈS...
1/ Croix de Gero et autres crucifix en ronde bosse
2/ Miniatures des Xe, XIe et XIIe siècles
3/ Peintures murales (IXe-XIe siècle)
4/ Plats de reliure

III/ COMPOSITIONS SYNTHÉTIQUES (XIIe-XIVe SIÈCLE)
1/ Croix, Trinité, eucharistie
2/ La Croix comme vigne : Saint-Clément de Rome
3/ La Croix, l'Église et la Synagogue
4/ Le Crucifié accouchant de l'Église
5/ La Croix comme arbre de vie (Pacino di Buonaguida, Taddeo Gaddi)
6/ La Croix à quatre mains (Giovanni da Modena)

IV/ *CHRISTUS PATIENS*
1/ Giunta Pisano
2/ Bonaventura Berlinghieri
3/ Cimabue
4/ Maestro di Sant'Alò
5/ Dévôt Christ de Perpignan

CONCLUSION


IHS NAZARENVS
REX IVDEORVM

INTRODUCTION

Dès avant le changement de millénaire, on constate en Occident la timide apparition puis la montée en puissance des images mettant en scène, à la place du Christ en croix vivant yeux ouverts, un Crucifié mort puis souffrant, les deux qualifications ne se confondant évidemment pas, ni dans l'image (elles ne supposent pas les mêmes motifs), ni dans le temps (elles ne coïncident pas). Le présent chapitre est consacré à l'étude de ce passage, qui s'étend sur quatre siècles : il faut en effet attendre le XIIIe siècle pour que les Crucifiés vêtus d'un *colobium* et gardant les yeux ouverts disparaissent, sauf dans le type particulier du Volto Santo, qui se maintiendra jusqu'au XVIe siècle.

Dès le milieu du IXe siècle en effet, dans de rares ouvrages carolingiens précurseurs, puis de nouveau, de manière devenant graduellement plus fréquente, vers la fin du Xe siècle, donc sous le règne des empereurs Otton (Otton Ier le Grand règne de 936 à 973, Otton II de 973 à 983 et Otton III de 983 à 1002), des Crucifixions voient le jour dans des évangéliaires et des sacramentaires, qui pour la première fois, sauf erreur dans ce médium, montrent le Christ en croix les yeux fermés, la tête penchée et les traits plus ou moins altérés par la douleur. Ce tournant dans l'histoire du sujet va recouvrir progressivement un phénomène d'ampleur bientôt européenne, et non plus seulement une spécificité de l'art carolingien-allemand. Quoi qu'il en soit, cette création d'origine carolingienne constitue un tournant important de l'histoire générale de la Crucifixion dans l'art. Elle marque en effet la fin du règne hégémonique, six siècles durant, d'une figure de *Christus triumphans*, de Crucifié impliquant et affichant, par sa posture, sa tête droite et ses yeux ouverts, sa victoire sur la mort[1]. Cette figure, loin d'être brutalement supplantée par celle d'un Crucifié souffrant et/ou mort, persistera dans l'art des siècles durant, en Occident comme en Orient (voir chap. 3, II/6). Mais elle sera dès lors concurrencée par une autre, dont nous allons décrire l'avènement, et c'est cette dernière qui finira par l'emporter durablement, jusqu'à l'apparition de Crucifixions-Résurrections au cours des dernières décennies du XXe siècle en Occident (voir chap. 14, VII/).

Comment expliquer l'avènement du *Christus patiens* ? Certains auteurs évoquent un lien causal entre le climat troublé de l'an mil, la simonie, la dépravation des mœurs, et le fait que timidement, les artistes entreprirent de figurer la souffrance du Christ sur la croix, la dégradation de son corps, l'épuisement, la mort. « Le Christ crucifié rejoignait ainsi l'homme dans ses souffrances[2]. » Il est permis de douter de ce type de causalité, et conseillé de se montrer circonspect avant d'adopter cette théorie[3]. D'autres auteurs ont montré comment l'art de l'Europe du Moyen Âge et de la Renaissance a vu dans la Crucifixion l'une des scènes par excellence offrant le spectacle public de la punition et de la torture, dans une manière de synthèse originale entre la justice criminelle et la religion[4], la cruauté ayant été souvent réservée à la pendaison des deux larrons, tandis que le Christ en croix avait droit à une certaine dignité. Ce qui paraît évident, c'est que la Crucifixion peinte au cours de la seconde partie du Moyen Âge, contrairement à celle des siècles précédents, commence de faire spectacle et que la cruauté de bien des tableaux qui la représentent est la preuve indiscutable que l'affirmation religieuse et la gourmandise visuelle pour le spectacle de la souffrance vont désormais faire très bon ménage, à l'inverse de ce que l'on pouvait constater au premier millénaire de l'ère chrétienne.

Conformément à la méthode que nous avons suivie depuis le début, et sur laquelle nous nous sommes expliqué dans l'introduction générale, nous renvoyons à la fin de ce chapitre l'examen des diverses hypothèses qui ont été formulées par les chercheurs pour expliquer ce changement capital dans l'histoire de la Crucifixion dans l'art, et commençons par présenter un échantillon des œuvres d'art où il s'est manifesté.

I/ PRÉCURSEURS

1/ Psautier d'Utrecht et Sacramentaire de Drogon.

Ces deux manuscrits à peu près contemporains ont en commun d'avoir été produits dans les milieux de la cour carolingienne et de comporter des représentations de la Crucifixion qui tranchent avec tout ce qui a précédé s'agissant de ce sujet, en Orient comme en Occident. Ils amorcent la carrière d'un type iconographique nouveau, ou d'une variante jusqu'alors inédite de la Crucifixion, en ce sens que le Crucifié, sans perdre sa dignité hiératique, n'a plus rien de glorieux ni de clairement victorieux de la mort. Il paraît au contraire sans vie, tandis qu'une figure allégorique, dans l'un des dessins du premier manuscrit, recueille dans un calice le sang coulant de sa plaie au côté, ou que le porte-lance et le porte-éponge, figurés à une échelle au moins égale à celle du Christ, se précipitent sur lui avec énergie dans les trois autres dessins. Qui plus est, les œuvres concernées, en l'occurrence des dessins à la plume et une initiale ornée, sont de si petit format que le doute subsiste sur certains des éléments qui infléchissent le sens de la Crucifixion, par exemple sur l'ouverture ou non des yeux du Crucifié. Quoi qu'il en soit, ce Christ en croix apparemment mort pourrait devoir son apparition aux écrits de Paschase Radbert (v. 790-v. 865), auteur du premier traité théologique consacré à l'eucharistie[5] et précurseur, si l'on peut dire, du dogme de la transsubstantiation, plutôt qu'à une influence byzantine jugée encore improbable au moment de la production du premier des deux manuscrits, dans la mesure où la majorité des Crucifiés morts de l'art d'Orient sont postérieurs à la fin de la Querelle des images en 843[6].

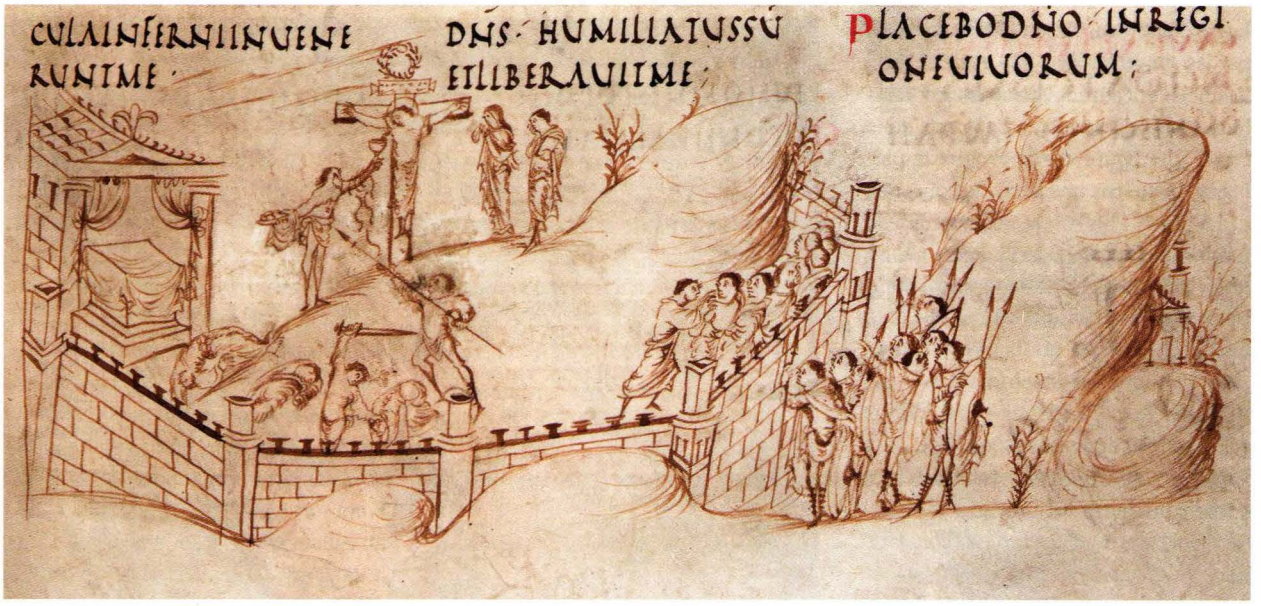


Figure 1 : *Miniature*, *Psautier d'Utrecht*, f. 67 ; Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32

Le Psautier d'Utrecht date en effet des années 830. Il a été réalisé à l'abbaye bénédictine de Hautvillers près d'Épernay et tient son nom de la ville des Pays-Bas où il est conservé[7]. Il contient, écrit à l'encre brune sur trois colonnes, le texte des cent cinquante psaumes, et quelques autres textes, tels ceux de plusieurs cantiques bibliques, du Te Deum ou du Credo. Cent soixante-six illustrations disposées horizontalement sous les trois colonnes de texte illustrent celui-ci de manière à la fois littérale et inventive, où domine le mouvement. Elles ont été tracées elles aussi à l'encre, et exécutées à vive allure, semble-t-il, et apparemment sans le moindre repentir, par un surdoué pétillant de vivacité dont l'identité demeure inconnue. Ce document sans équivalent a été intégralement recopié à plusieurs reprises (Psautier Harley, Psautier d'Eadwine, Psautier Anglo-Catalan)[8].

Quatre d'entre ses dessins comportent un Christ en croix[9] : au folio 51v pour le psaume 88 ; au folio 67 pour le psaume 114-115 ; 85v pour le passage d'Habacuc (Ha 3,2-19) ; et 90r, entre les textes du Pater Noster et du Symbole des Apôtres. Celui qui est consacré à l'illustration du psaume 116 (114 – 115) (f. 67) (fig. 1) comporte une figure d'homme barbu recueillant dans un calice le sang qui s'écoule de la plaie du côté du Christ[10], peut-être en écho du verset du psaume disant : « je lèverai la coupe de la victoire » (Ps 116,13)[11]. Ce personnage debout au pied de la croix est vêtu seulement d'un *perizonium*, il tient de la main droite un plateau chargé de pains, et semble visé par la lance de Longinus, ce qui fait que l'on hésite vraiment à y voir une préfiguration de l'Église personnifiée, qui par la suite sera convoquée exclusivement par l'art pour tenir le calice en cette circonstance et dans cette position. Marie et saint Jean sont regroupés sur la droite. À l'aplomb de la croix coiffée par un écriteau à tenons avec une inscription, celle traditionnelle du *titulus*, est placée une couronne de lauriers que semble tenir une main aux doigts repliés. Ce motif qui était déjà présent dans l'iconographie de la Crucifixion (miniatures, plats de reliure en ivoire) s'y maintiendra longtemps. La principale nouveauté est assurément le port de tête du Christ, dans la mesure où celle-ci est posée, toute relâchée, sur son épaule droite, ce qui ne s'était encore jamais vu dans l'art sauf peut-être en Orient, et encore, dans la mesure où la plus ancienne des icônes du Sinaï présentées plus haut (voir chap. 3, II/5), qui est elle aussi une première, semble à peu près contemporaine du dessin du Psautier d'Utrecht dont nous parlons. De ce dernier, en tout cas, l'on a pu diagnostiquer qu'il constituait « le premier crucifié mort des représentations occidentales[12] ».

D'au moins dix années postérieur au Psautier d'Utrecht, le Sacramentaire de Drogon (Paris, BnF, ms. lat. 9428) porte le nom du fils illégitime de Charlemagne, qui fut évêque de Metz (821 – 855). C'est dans cette ville que Charles le Chauve, fils de Louis le Pieux et petit-fils de Charlemagne, sera couronné roi de Lotharingie en 869 avant d'être « sacré » empereur à Rome en 875, et où Drogon lui-même sera enterré. C'est pour son usage personnel que le Sacramentaire a été produit, entre 845 et 855, non dans un monastère, mais dans le scriptorium de la cour du roi. Il comporte cent trente folios et quarante lettrines historiées. L'une d'elles, une initiale O (f. 43v), en tête de la collecte pour le dimanche des Rameaux, est ornée à l'intérieur de la

lettre d'une Crucifixion (fig. 2) sommée par les symboles du soleil et de la lune, lesquels encadrent deux anges dans le ciel entre lesquels, à l'aplomb de la croix, une figure dorée évoque la présence divine par une sorte de couronne de lauriers[13]. Plus bas, Marie et saint Jean nimbés, portant l'une et l'autre la main à leur visage en signe de deuil, se tiennent de part et d'autre de la croix. Celle-ci est coiffée en l'occurrence d'une sorte de planchette à tenons où l'on doit supposer l'inscription du *titulus*. Un serpent volumineux se tord au pied de la croix : ce motif évoquant la victoire du Rédempteur sur Satan et le monde du mal est au départ une spécificité de la Crucifixion dans l'art carolingien[14].

Figure 2 : *Miniature*, *Sacramentaire de Drogon*, vers 850 ; Paris, BnF, ms. lat. 9428, f. 43v

Sur la droite, un petit personnage chenu levant le bras vers le Crucifié et portant un objet rond : y reconnaître le centurion confessant l'identité divine du condamné serait aventureux, et l'on a proposé de manière plus pertinente d'y voir la figure du prophète Osée tenant l'orbe du monde, et disposé devant la croix en raison de sa déclaration : « Mort, où sont tes calamités ? Séjour des morts, où est ton fléau ? » (Os 13,14), ou encore celle de Nicodème. De l'autre côté de la croix se trouve l'Église personnifiée et nimbée, dont c'est une des premières représentations, tenant de la gauche un fanion et recueillant de la droite, dans un calice qu'elle brandit à bout de bras, le sang qui coule de la plaie du côté du Christ. Celui-ci, doté d'un *perizonium* (dont c'est une des premières apparitions) et d'un *suppedaneum*, a la tête penchée sur son épaule droite, tournée vers Marie, et le corps arqué sur la droite. Le *perizonium*, qui fait son apparition dès le VIIIe siècle et que nous avons déjà rencontré dans les Crucifixions des manuscrits à peinture à partir du Sacramentaire de Gellone (voir chap. 2, II/2, fig. 4), n'est sans doute pas précisément une pièce de vêtement historiquement attestée, mais plutôt une convention commandée par la pudeur[15]. Aux pieds de Marie, un ressuscité des morts figuré à petite échelle sort de son tombeau en levant les mains voilées vers le Crucifié, un autre, mal visible, a été peint sous saint Jean. Cette initiale ornée constitue la première synthèse visuelle entre la Crucifixion et ses effets salutaires, de l'eucharistie à la résurrection des morts.

2/ Plat de reliure en ivoire du Bargello.

Les plats de reliure en ivoire comptent assurément parmi les principaux supports d'innovation iconographique savante à la fin du premier millénaire de l'ère chrétienne et encore au XIe siècle. Les plats de reliure émaillés, en particulier ceux fabriqués à Limoges, prendront ensuite pour une part le relais, surtout à partir de la fin du XIIe siècle (voir II/4).

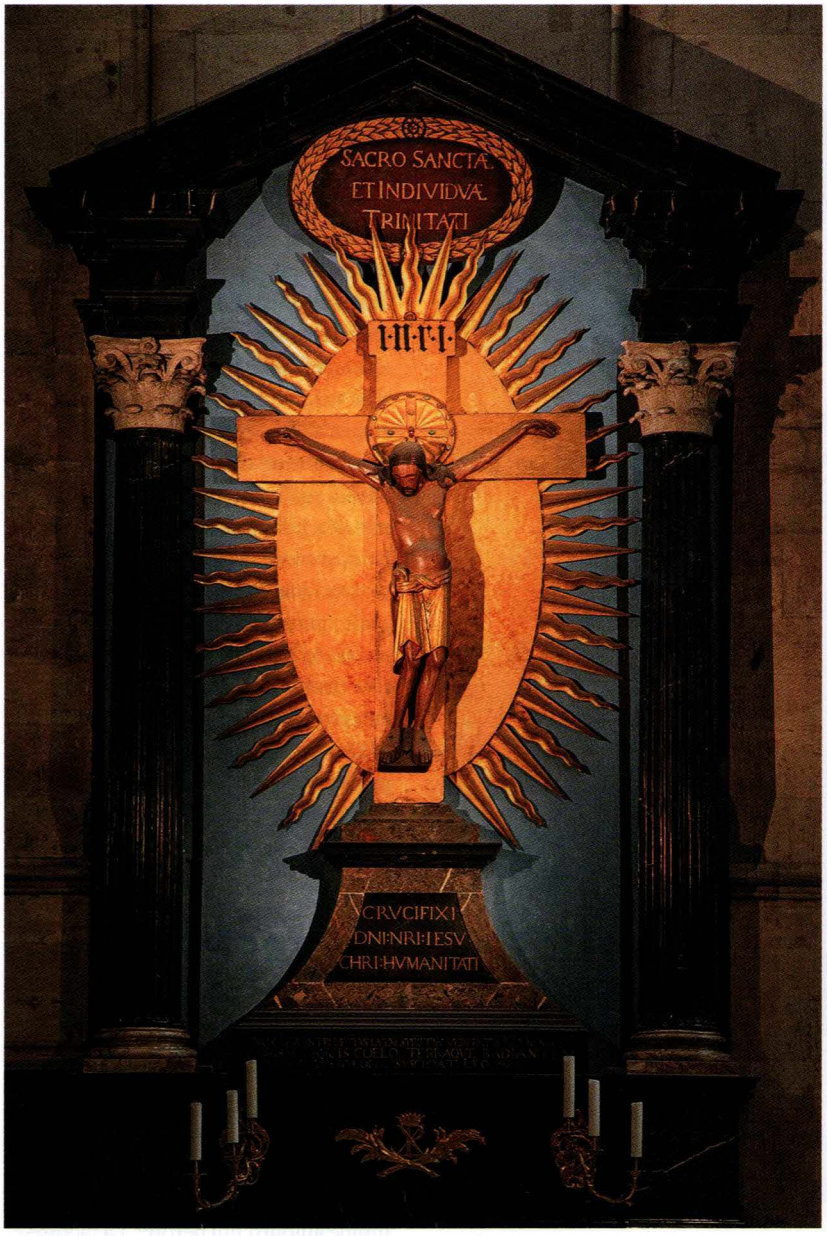


Figure 3 : *Sculpture en ronde bosse*, Croix de Gero, 187 x 165 cm, vers 970 ; Cologne, cathédrale

Celui en ivoire qui est conservé au trésor de la cathédrale Saint-Just de Narbonne comportait encore un Crucifié imberbe, tête droite et les yeux ouverts (voir chap. 2, III/1 et fig. 10). Mais dès le milieu du IXe siècle, c'est sur ce type d'objet, et sur certaines plaques d'émail, que le Crucifié mort va commencer de se répandre[16]. Et de la même façon, les miniatures de la Crucifixion qui se trouvent peintes en tête du canon de la messe dans les sacramentaires ont à peu près toutes sans exception un Crucifié mort, ce qui paraît logique dans la mesure où la prière eucharistique fait mention à plusieurs reprises de la mort rédemptrice.

C'est la même logique qui semble commander les plats de reliure en ivoire de cette époque. En témoigne celui du IXe siècle conservé à Florence au musée du Bargello : du fait de sa fonction, il ne fait pas vraiment sortir du domaine des livres liturgiques. On y retrouve les symboles anthropomorphes du soleil (en homme couronné, à droite) et de la lune (en femme coiffée d'un croissant, à gauche) encadrant la couronne tenue par une Main de Dieu sortant du ciel, avec ici deux fois deux anges se penchant du ciel et tendant les bras comme pour recueillir dans leurs mains ouvertes l'âme du Crucifié. Car il semble bien en effet qu'il l'ait rendue. Sa tête est inclinée sur son épaule droite et ses yeux clos. Le nimbe, le *perizonium*, le *suppedaneum* et même le serpent sous l'axe vertical de la croix ont été incisés avec le plus grand soin. Le *titulus* est abrégé (« † IHSNAT », pour « Jésus de Nazareth »). Sous les bras de la croix, deux trios de personnages juchés sur de petits supports. Tout à gauche, Marie se désolant et de l'autre côté saint Jean, avec un collier de barbe inhabituel chez cet apôtre toujours figuré imberbe. La figure allégorique de l'Église en femme couronnée recueille dans un calice le sang qui coule de la plaie au côté du Crucifié, tandis que celle de la Synagogue tête nue mais sans voile sur les yeux se détourne de la croix et semble vouloir sortir carrément du cadre comme pour marquer sa désapprobation par sa prise de distance. Le porte-lance et le porte-éponge, qui tient un seau, sont à l'œuvre. Une autre particularité de portée théologique dense de cet ivoire est d'avoir osé montrer l'effet ultime de la rédemption, la résurrection des morts, par six figures, toutes d'allure féminine, encore enveloppées dans des linges funéraires mais en train de s'extraire de leurs tombeaux en levant les mains en prière, à l'instar de Marie elle-même. Cet ivoire n'est pas isolé et peut être rapproché de plusieurs autres à l'iconographie comparable[17].

Figure 4 : ***Crucifix en bronze doré***, école allemande, 14,6 x 12,4 cm, vers 1200 ; Cleveland, Museum of Art

II/ LE CRUCIFIÉ MORT DES ANNÉES MILLE ET APRÈS...

1/ Croix de Gero et autres crucifix en ronde bosse.

La Croix de Gero est une sculpture en bois de 187 x 165 cm, exécutée vers 970 et conservée à la cathédrale de Cologne[18] (fig. 3). C'est à l'origine une commande puis un don de l'archevêque Gero, mort en 976, à son église-cathédrale. On peut considérer cette croix, jusqu'à plus ample informé, comme le chef de file d'une longue série de crucifix sculptés, et il couronne les débuts de la spectaculaire réconciliation de l'art chrétien avec la sculpture en ronde bosse. Sa datation a été confirmée en 1976 par une analyse dendro-chronologique selon laquelle le chêne dans lequel il aura été sculpté fut abattu peu après 965. Les premières sculptures en ronde bosse remontent au siècle précédent, comme en témoigne la statue de la Sainte-Foy de Conques, un reliquaire[19]. Mais sauf erreur, cette évolution n'avait pas encore produit de crucifix. La première représentation connue à ce jour du Christ en croix en ronde bosse est précisément cette croix, où il a été sculpté en grandeur nature ou presque, crucifié avec quatre clous, et dont le ventre est saillant. La tête est nimbée[20]. La gloire dorée en forme de mandorle qui se prolonge en rayons alternativement droits et ondulés qui entoure le corps du Christ est beaucoup plus tardive que le crucifix lui-même : elle n'a été réalisée qu'en 1683. Ce Crucifié yeux clos et tête tombant par-devant, qu'on hésite, tant son visage paraît détendu, à qualifier de *Christus patiens*, comme nous le disions plus haut, va quelque temps concurrencer puis petit à petit supplanter le *Christus triumphans*, le Christ vainqueur de la mort, tête droite et yeux ouverts, des siècles antérieurs. Cela ne se fera pas d'un coup, et l'évolution sera très diverse selon les pays. L'Italie, par exemple, restera longtemps sous l'emprise du style byzantin.

La Croix de Helmstedt, ou Croix de Werden, du milieu du XIe siècle, tient son nom du monastère auquel elle était destinée, qui est aujourd'hui celui d'un quartier d'Essen. Il s'agit d'un Crucifié en cuivre, jadis doré, haut de 105,5 cm (largeur d'une main du Christ à l'autre : 96 cm), qui a été coulé en cinq parties (le tronc et les quatre membres) ensuite ajointées par des chevilles ; des traces dans la nuque attestent l'existence d'un nimbe aujourd'hui perdu[21]. La facture et la position de la tête, le modelé du torse et du ventre, le dessin du *perizonium* témoignent d'une influence de la Croix de Gero. On peut parler sans risque de se tromper d'un Crucifié mort, en raison de la position de sa tête tombant nettement vers l'avant.

Un certain nombre de crucifix en ronde bosse ont pris la suite de celui de la cathédrale de Cologne et de l'art ottonien. Le Crucifix d'Erp est une sculpture polychrome d'origine rhénane, en bois de

noyer, de la première moitié du XIIe siècle (h : 146 cm) conservée à Cologne, au Musée diocésain (« Kolumba-museum Köln »). Le Christ est vêtu d'une longue tunique bleue à plis multiples recouverte d'un pallium rouge qui lui retombe sur l'épaule. Il a le front haut sous les cheveux séparés par une raie au milieu. Il est dépourvu de nimbe, et sa croix, en son état actuel, ne comporte pas de *titulus*. Sa bouche et son visage exhalent une certaine impression de douleur, mais sans détriment aucun pour sa parfaite dignité. Ses pieds ont droit à deux clous, sans *suppedaneum*. Les commentaires parlent parfois à ce sujet d'un Christ vivant, ce qui est contestable dans la mesure où son vêtement laisse voir sa plaie au côté saignante. Il n'est toutefois pas exclu que l'artiste et son commanditaire aient projeté de figurer en croix un Christ mort-vivant. En tout état de cause, ce Crucifié ne relève pas des images du *Christus triumphans* en raison de la torsion de son corps tourné légèrement de trois quarts vers la gauche, tandis que la tête est orientée dans l'autre sens. Une fente très spacieuse de son vêtement découvre sa plaie du côté, qui devrait convaincre tous ceux qui ont lu l'évangile selon saint Jean (Jn 19,34), mieux que ses yeux mi-clos et que sa tête qui n'est pas affaissée, que le Crucifié représenté doit être tenu pour mort. Mais il est vrai que sa vêture fait penser à un Volto Santo, autrement dit à une figure appartenant à une famille représentant de manière systématique un Crucifié vivant...

Figure 5 : *Miniature*, *Évangéliaire d'Otton III*, f. 232, vers 990 ; Aix-la-Chapelle, Trésor de la cathédrale

Le Metropolitan de New York conserve un crucifix en bronze[22] daté des années 1140-1160 ayant perdu la croix qui probablement lui servait de support. On y trouve également une croix en émail champlevé de Limoges datée des années 1185-1195. La position de la tête, inclinée plus profondément que dans le Crucifix précédent, coupe court, semble-t-il, à tout débat : celui-là est bel et bien mort. Le Museum of Art de Cleveland conserve un petit crucifix (h : 14,6 cm) en bronze d'école allemande, de la fin du XIIe siècle ou « vers 1200 » (fig. 4) qui présente un Crucifié très digne, aux bras parfaitement horizontaux et à la tête un peu inclinée, de manière presque recueillie. Son *perizonium* comporte au niveau de la ceinture un nœud d'une élégance très soignée.

Le *Christ en croix de Salles-la-Source*, dans l'Aveyron, provient du prieuré Saint-Paul de Salles-la-Source, qui dépendait du chapitre cathédral de Rodez. Il est en bois de tilleul (210 x 190 cm), fixé sur une croix en chêne, et date de la fin du XIIe siècle[23]. Il est placé sur la « poutre de

gloire » (voir chap. 2, V/7) de l'église. Il s'agit d'un crucifix quadriclaviste[24], penchant légèrement la tête en avant et sur l'épaule droite ; le corps est très droit, les jambes sont parallèles et les mains ouvertes avec le pouce en abduction ; les yeux sont baissés mais non fermés ; les cheveux partagés par une raie médiane retombent en mèches ondulées sur les épaules ; la tête est couronnée d'épines. Le *perizonium* part très bas sur les hanches et laisse les genoux découverts ; le tissu est drapé très régulièrement sur les cuisses avec le dessin de trois doubles plis arrondis sur chacune et une retombée de plis droits à l'arrière, de chaque côté ; la ceinture paraît être un linge rassemblé en trois plis et fixé au milieu de l'abdomen par un nœud circulaire, qui dessine une pointe vers le haut ; du centre ressort un long pan, à trois plis toujours, qui se termine en éventails sur les genoux découverts. Ce Christ « a conservé l'emplacement initial sur la poutre de gloire, le haut de la croix étant fixé sur l'arc triomphal[25] ».

2/ Miniatures des Xe, XIe et XIIe siècles.

Dans l'art de l'enluminure, le motif du Crucifié mort commence à apparaître dans certains manuscrits ottoniens, en particulier des évangéliaires, vers 990. Par « évangéliaire », on entend dans le monde latin un livre relié d'usage liturgique contenant les textes des évangiles lus solennellement par le diacre à l'ambon au cours des célébrations. Ces livres ont souvent été enluminés et dotés de plats de reliure en reliefs de métal ou d'ivoire (voir I/2 et II/4), et aussi de fermoirs voire de pierres précieuses. « L'époque ottonienne va marquer un tournant dans l'illustration des livres de lecture pour la messe, en particulier l'évangéliaire [...] Les plus beaux évangéliaires illustrés de cette époque sont d'origine germanique [...]. » Et s'il est vérifié que « les innovations sont ponctuelles et ne débouchent jamais sur une iconographie spécifique[26] », notre enquête nous conduit à souligner que ce sont pourtant des manuscrits ottoniens qui, dans le sillage de prédécesseurs carolingiens (fig. 1 et 2), comportent les principales occurrences dans l'art de l'enluminure d'un Crucifié aux yeux clos, incontestablement représenté mort en croix.

L'Évangéliaire d'Otton III, encore appelé Évangéliaire d'Aix-la-Chapelle, est conservé au Trésor de la cathédrale de cette ville. La miniature du folio 232[27] est bordée par un cadre tricolore en forme de portique roman en plein cintre sur les montants verticaux duquel sont accolées les figures des deux larrons crucifiés. Flanquant le sommet de la croix du Christ doté d'un couronnement horizontal sans *titulus*, les figures en buste du soleil et de la lune se désolent. Le Christ crucifié est un jeune homme imberbe aux cheveux châtains, il est doté d'un nimbe bleu et revêtu d'une tunique à manches courtes de même couleur, qui blouse à la taille et lui descend jusqu'aux chevilles. Ses mains clouées très haut sur l'axe horizontal de la croix sont étrangement détendues, avec des doigts relâchés, qui tombent naturellement. De part et d'autre du Christ, les deux larrons figurés en vieillards sont crucifiés avec les bras passant par-dessus l'axe horizontal de leur *patibulum* et les mains liées dans le dos ; ils regardent vers leur gauche, si bien que celui qui est à la droite du Christ paraît se tourner vers lui – on est en droit d'en conclure que c'est donc le bon larron –, tandis que l'autre semble au contraire s'en détourner. Sur le Golgotha se tiennent Marie et derrière elle Jean, mains ouvertes et regards levés vers le Christ. À droite, Stephaton, qui dirige une éponge vers la bouche du Christ, dont le visage est un peu effacé mais qui semble déjà agonisant. Au pied de la croix, quatre soldats tirent aux dés la tunique pourpre du Christ.
L'autre miniature, qui prend la suite de la précédente dans le déroulé narratif de la Crucifixion, se trouve au folio 234 verso du même évangéliaire (fig. 5). Le Golgotha s'est mué en un monceau de gros cailloux bruns. On y retrouve, plantée au centre, la croix avec le Christ en jeune homme imberbe aux cheveux châtains et les deux larrons chenus, qui semblent morts eux aussi et sont fixés sur des croix dont les montants verticaux se confondent avec la bordure de l'image. Les symboles du soleil et de la lune sont cette fois absents, tout comme Marie et Jean ; Longinus, figuré à une échelle supérieure à celle des condamnés, est en train de percer le côté droit du Christ, tandis que deux bourreaux pieds nus et armés de gourdins, dont celui de gauche déborde sur le cadre orné de formes creuses enfilées, s'appliquent à rompre les jambes des deux larrons. Aucune effusion de sang. Le motif le plus innovant est celui de la tête du Christ, cette fois complètement relâchée et affaissée sur l'épaule droite, presque à l'horizontale, son visage exprimant la douleur[28].

Un autre Crucifié mort de l'enluminure, datant encore de la fin du Xe siècle, est celui du Psautier d'Oswald (ou Psautier de Ramsey) (fig. 7), qui a sans doute été exécuté au scriptorium de Winchester (Londres, British Library, ms. Harley 2904, f. 3 verso). Le style, assurément, est tout différent : il a été cette fois dessiné à l'encre, d'un trait précis et d'une élégance raffinée, par un artiste itinérant, dans les années 980-1000. Saint Jean, figuré à moindre échelle que le Christ, en jeune homme imberbe, tient une banderole inscrite par laquelle il s'autodésigne comme un témoin authentique (*hic est discipulus qui testimonium perhibet*[29]). Le *titulus* modifie légèrement l'ordre habituel des mots (*Hic est nazarenus IHC Rex Iudeorum*). La tête du Christ est inclinée, le visage est détendu et les yeux sont clos. Ni les bras ni les mains ni les doigts ne manifestent la moindre tension. La plaie au côté est bien visible et le sang coule des cinq plaies, discrètement mais de manière indubitable, en trois filets chaque fois. Le *perizonium* couvre jusqu'aux genoux.

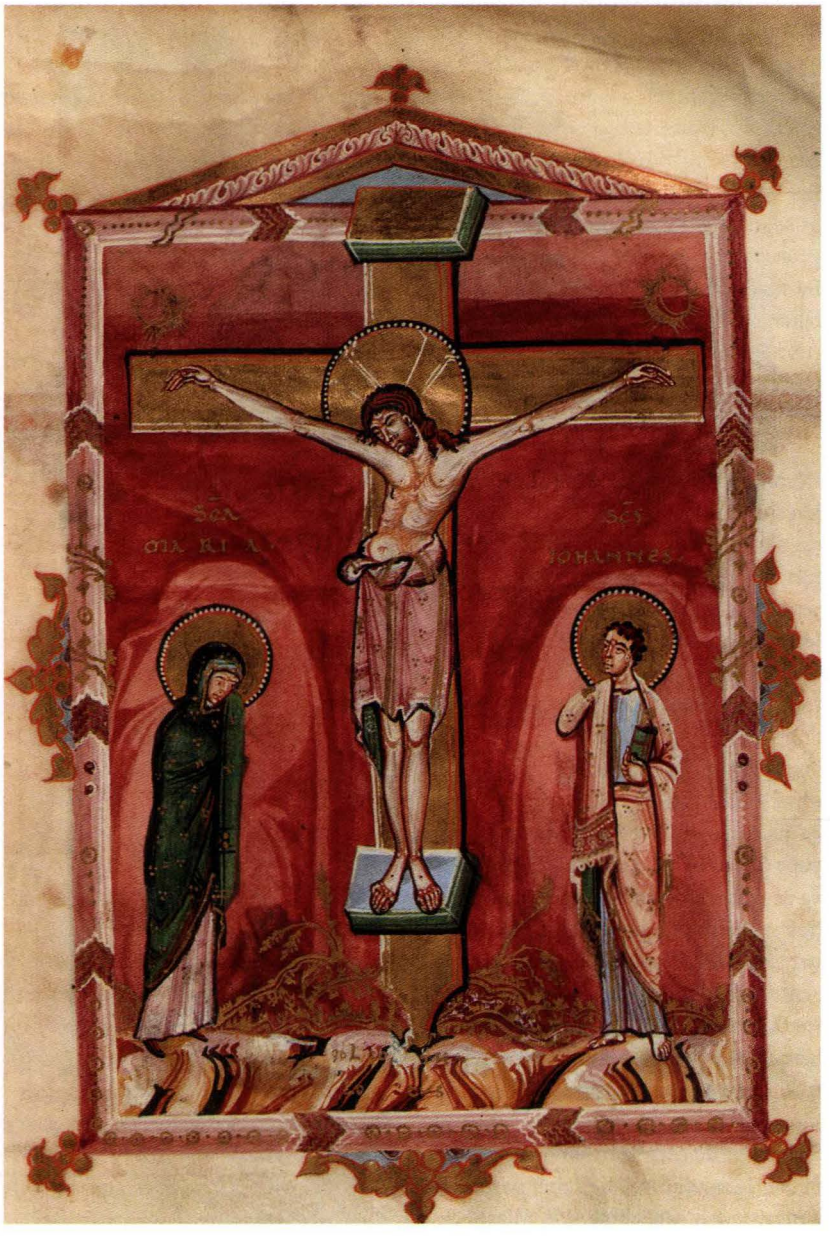
On retrouve dans une miniature en pleine page, de nouveau de la fin du Xe siècle (983 – 996), du Sacramentaire

de Saint-Géréon de Cologne (Paris, BnF, ms. lat. 817, F. 59 v[30]) (fig. 6), bien des motifs déjà rencontrés, qu'il s'agisse des témoins au sens large (soleil et lune, ici non anthropomorphes) ou au sens précis du terme, Marie (*Sancta Maria*) et Jean (*Scs Iohannes*), ou des particularités physiques de la croix (sa largeur, son couronnement, le *suppedaneum* et la pointe par laquelle elle est fichée en terre). Les éléments relativement nouveaux sont d'une part le *perizonium* à motifs tri-ponctués, et d'autre part le port de tête du Christ, qui pèse sur son épaule droite, ses yeux étant fermés, et surtout, détail innovant, le froncement très marqué des sourcils et du front, qui lui confère un air douloureux.

Cette miniature est contemporaine de la Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle, un somptueux parement d'autel à dix-sept compartiments dont dix rectangulaires représentent en « relief repoussé » des scènes de la Passion-Résurrection, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'aux Saintes Femmes au tombeau. Ils sont disposés autour d'un Christ en gloire, bordé de Marie debout intercédant et de l'archange saint Michel en train de tuer le dragon, et siégeant dans une mandorle encadrée par les médaillons des quatre évangélistes. L'un des compartiments est une Crucifixion, où le Christ a très distinctement les yeux clos, tandis que les figures de soleil et de lune se désolent de manière particulièrement éloquente. La présence du porte-lance et du porte-éponge renforce l'impression de supplice en phase finale ; cette préférence accordée aux bourreaux se retrouve dans bon nombre des premières Crucifixions avec le Crucifié mort. Quoiqu'il ait les yeux clos, il tient encore la tête presque droite et garde le visage détendu, et conserve par là une dignité souveraine.

Passé l'an mil, parmi les miniatures présentant une Crucifixion en pleine page avec un Crucifié visiblement mort, mentionnons entre autres[31] celle du Sacramentaire de Saint-Évroult (Rouen, BM, Ms A 287, f. 3v), avec un Christ aux côtes saillantes béni par une Main de Dieu index et médius tendus occupant la place ordinaire du *titulus*, avec, élégamment vêtues, les figures de la Vierge et de saint Jean de part et d'autre, l'axe vertical de la croix étant bordé en bas d'un E majuscule qui fait le pont entre le T constitué par la croix elle-même et la suite du texte de la prière eucharistique (*igitur clementissime pater...*), comme on l'a vu plus haut dans la miniature du

Figure 6 : *Miniature*, *Sacramentaire de Saint-Géréon de Cologne*, xe-xie siècle ; Paris, BnF, ms. lat 817, f. 59 v



Sacramentaire de Gellone (voir chap. 2, II/2, fig. 4)
Le Psautier Tiberius (Londres, British Library, Ms Cotton Tiberius C VI, f. 13 recto), composé à Winchester entre 1050 et 1075, comporte 129 folios. Parmi ses pages enluminées, une saisissante Descente aux enfers (f. 14 recto) et juste avant, celle de la Crucifixion (fig. 8), particulièrement stylée, faite pour l'essentiel de tracés fins rehaussés de couleurs, sensiblement dans le même schéma de composition que celui du compartiment de la Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle (voir plus haut) : le Crucifié bénéficie d'un *suppedaneum*, ses pieds étant fixés par deux clous distincts ; les traits de son visage sont tracés avec beaucoup de finesse, comme ses cheveux et sa barbe, de couleur grise, une fois n'est pas coutume. Les yeux, soigneusement tracés, sont clos. Le sang coule de ses plaies, et le portelance paraît appliquer la main gauche (dotée d'un mouchoir ?) à ses yeux, un geste qui évoque le miracle de sa vue recouvrée.

Comme on peut le vérifier sur l'échantillon suivant de miniatures, l'enluminure du siècle suivant, le XIIe, et les autres formes d'art convoquées par la liturgie vont poursuivre et approfondir cette iconographie de la Crucifixion avec Crucifié mort. Il se pourrait que cette tendance renforcée, avant même que l'on puisse invoquer une influence de l'art byzantin et de sa manière de représenter le Christ en croix (voir chap. 3), ait un lien avec la réforme voulue par le pape Grégoire VII (1073-1085), qui acheva de placer la semaine pascale au cœur de l'année liturgique, ce qui a pu entraîner une nouvelle expansion des représentations du cycle de la Passion[32], sur les différents supports, qu'il s'agisse de la sculpture en ronde bosse, de l'art de la fresque ou de l'enluminure.

S'agissant de cette dernière, on le vérifie sur la miniature en pleine page que consacre à la Crucifixion le Missel de Stammheim, composé par un surdoué vers 1170[33] (les dimensions des feuillets sont de 28,2 x 18,8 cm ; celles de la plage peinte de 20,5 x 11,5 cm) (fig. 9). Comme les onze autres miniatures en pleine page de ce manuscrit, elle est d'une construction savante particulièrement complexe. Véritable somme visuelle de théologie, comme déjà celles de la Création du monde[34] ou de la Nativité du Christ[35], elle fait intervenir dix-sept personnages ou entités, dans un ordre et une symétrie inflexibles. Au sommet, une figure d'ange au regard étrangement strabique, tenant une banderole, et flanquée des symboles du soleil et de la lune. Juste en dessous, les figures allégoriques porteuses de banderoles inscrites de l'Église couronnée (« le Christ nous a libérés de la malédiction de la Loi » : Ga 3,13) et de la Synagogue (« C'est une malédiction qu'un pendu sur le bois », voir Dt 21,23) coiffée du chapeau pointu juif ; au centre le

Figure 7 : *Miniature*, *Psautier d'Oswald* ou *Psautier de Ramsey*, dernier quart du xe siècle ; Londres, British Library, ms. Harley 2904, f. 3v

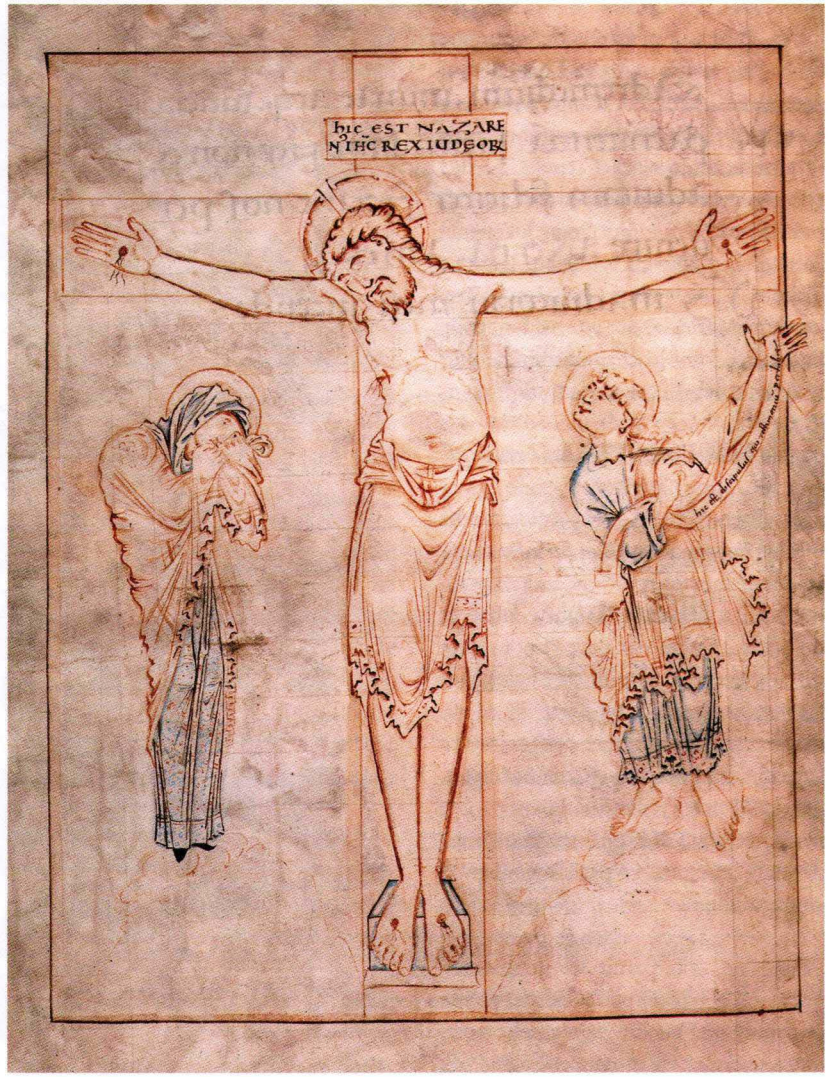


Figure 8 : *Miniature*, *Psautier Tiberius*, entre 1050 et 1075 ; Londres, British Library, ms. Cotton Tiberius C VI, f. 13

Crucifié mort mais apparemment paisible, avec un ample *perizonium*. Il tient dans les bras une banderole énonçant la prophétie d'Osée, ainsi mise dans la bouche du Christ en croix : *O mors ero mors tua ; morsus tuus ero inferne* (« Ô mort, je serai ta mort ; je serai ta morsure, Enfer » : Os 13,14). Dans le prolongement de l'axe horizontal de la croix, le visage de trois quarts attentif et sympathique de la Vie (*vita*), et à gauche en face de lui, de profil, hideux, au nez crochu, celui de la mort (*mors*). En dessous d'eux la Vierge (*sancta Maria*) et saint Jean (*scs Iohannes*), puis les deux bourreaux, et enfin, tout en bas, flanqués des symboles quasiment abstraits du jour (*dies*) et de la nuit (*nux*), un personnage jeune au centre, foulant un pressoir et prononçant des paroles prophétiques qui seront mises dans la bouche du Rédempteur (*torcular calcavi*), avec à gauche un personnage barbu, Isaïe (*quare rubrum est...*[36]) et une femme (*induit dominus fortitudine et praecinxit...* : « le Seigneur s'est revêtu de puissance, il est enveloppé de puissance[37] »). Ces trois derniers acteurs du Pressoir mystique[38] sont nimbés, et pour cause, puisqu'ils préfigurent le Rédempteur et ses prophètes.

La Bible de Pampelune, conservée à la bibliothèque municipale d'Amiens (BM, ms 108), est constituée d'un millier de figures et a été composée en 1197, pour Sanche VII, roi de Navarre (1194-1234). Le Christ en croix, qui porte une couronne, et dont les mèches de cheveux parviennent jusqu'à ses épaules, est figuré à une échelle nettement supérieure à celle des deux larrons, dont les bras entourent l'axe horizontal de leurs croix, leurs mains étant ramenées par-devant et attachées l'une à l'autre avec une corde. Celui de droite, un homme âgé, relève la tête et regarde vers le Christ ; mais ce n'est sans doute pas pour lui accorder sa foi, ce pourrait être plutôt celui des deux dont l'inscription sous le cadre dit qu'il est en train de blasphémer. Celui de gauche, apparemment plus jeune, incline la tête et fixe le sol.

3/ Peintures murales (IXe-XIe siècle).

La recherche de Julie Mercieca[39] aide à compléter les études précédentes, qui ont privilégié les « arts mineurs », notamment l'art de l'enluminure, dans la mesure où elle porte son attention sur

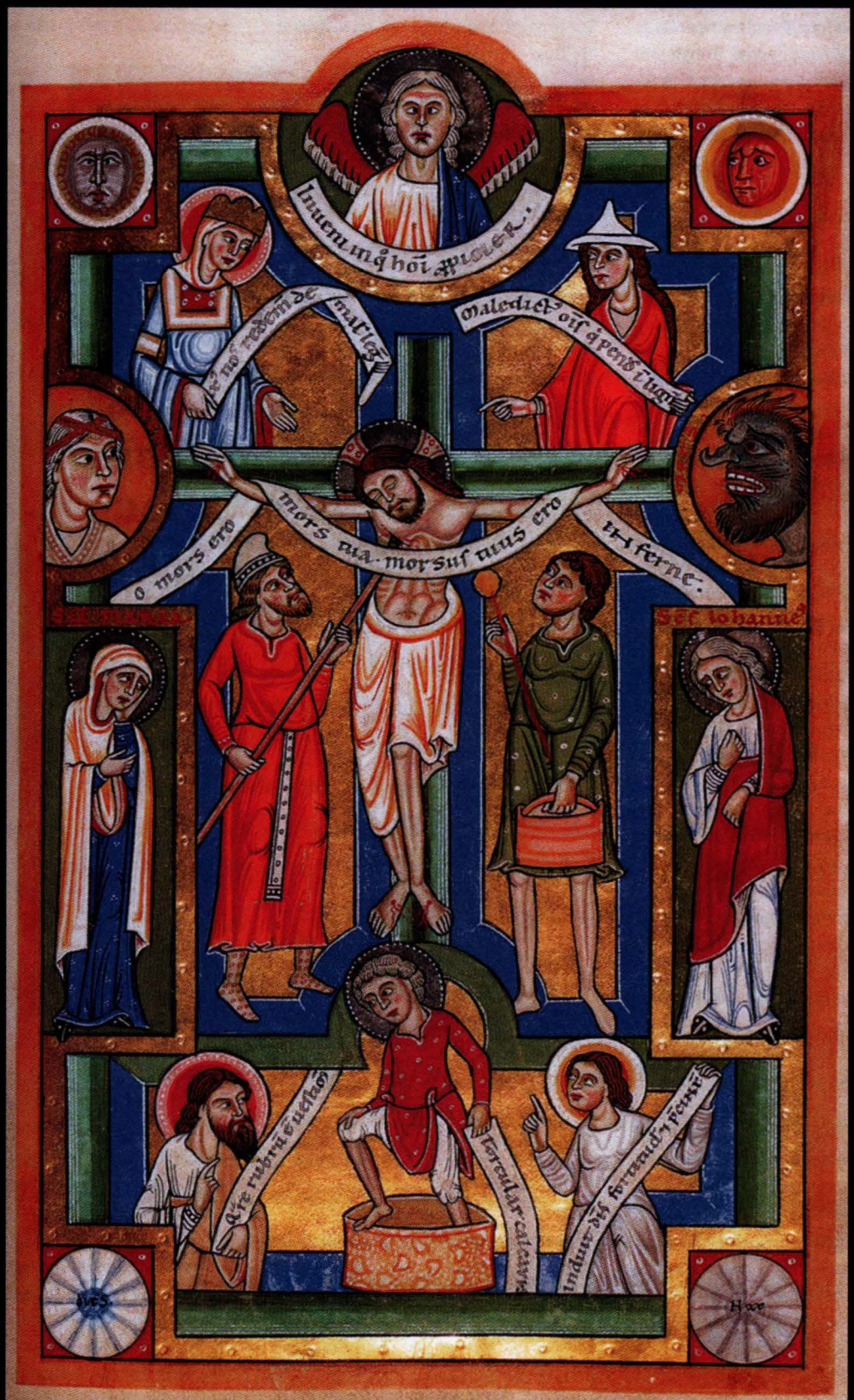

o mors ero
mors tua · morsus tuus ero
inferne.

Figure 9 : ***Miniature***, *Missel de Stammheim*, vers 1170 ; Los Angeles, Jean-Paul Getty Museum M.s 64, f. 86

l'art monumental, trop longtemps négligé dans ce domaine de recherche, en sélectionnant treize peintures monumentales. Cette recherche montre que le thème de la crucifixion connaît un développement significatif dans l'art carolingien, y compris dans le décor des églises, et présente plusieurs peintures murales où il semblerait, en dépit de ce qu'affirme l'auteure (§ 23 : « le Christ est, dans tous les exemples conservés, figuré les yeux ouverts, donc vivant, et ce même dans les exemples tardifs du xe siècle »), que le Crucifié ait plutôt les yeux clos, notamment à Cimitile (église dei Santi Martiri, entre 891 et 915), et à San Vincenzo al Volturno, église Santa Maria in Insula (entre 824 et 843) (fig. 10)[40], la prudence étant néanmoins recommandée compte tenu du mauvais état de conservation de peintures dans presque tous les autres cas, notamment lorsqu'il s'agit des peintures murales de Chauvigny (Vienne, église de Saint-Pierre-les-Églises, entre 782 et 979[41]), de Rome, Santi Nereo e Achilleo (fin xe-début du xie siècle), de Reichenau, église Sankt Georg in Oberzell, entre 985 et 997 (un hapax, dans la mesure où la crypte est décorée de deux Christ en croix, accompagnés chaque fois d'un martyr peint à l'extérieur du cadre de la Crucifixion).

Les murs de la « crypte des fresques » de la basilique d'Aquileia (Frioul) sont en effet entièrement recouverts de fresques datées de la seconde moitié du xiie siècle, sous une voûte peinte en l'honneur de la Vierge Marie, qui la montre en trône, tenant l'Enfant Jésus devant elle. Trois « tableaux » sont consacrés à la Passion du Christ : une Crucifixion (fig. 11), une Descente de croix et une Lamentation. La Crucifixion comporte un Christ en croix aux yeux clos, à la tête inclinée sur l'épaule droite, et au corps présentant cette flexion caractéristique de la version adoptée dans l'art byzantin pour ce sujet (voir chap. 3). Du sang jaillit de sa plaie au côté, de ses mains et de ses pieds. La Vierge Marie se tient à gauche, le visage manifestant son affliction profonde (avec la ligne de ses deux yeux formant un angle qui annonce Giotto), entourée de trois femmes, l'une d'elles portant la main à ses yeux pour ne plus voir, tandis que saint Jean, à droite, tient la main contre sa joue. Un personnage derrière lui, la tête couverte d'un voile blanc, se retourne vers le Crucifié, porteur d'une épée, et tenant lui aussi les yeux fermés ; étant nimbé, ce devrait être le centurion converti.

4/ Plats de reliure.

Plusieurs reliefs en ivoire témoignent en faveur d'une même tendance, tel le plat de reliure du manuscrit latin 9388 de la Bibliothèque nationale de France à Paris, où le Christ en croix est entre les deux larrons, ce qui est rare dans l'iconographie carolingienne de la Crucifixion[42]. Le Victoria and Albert Museum de Londres conserve un crucifix « anglo-saxon » où le Christ a la tête inclinée fortement vers son épaule droite. Le Musée diocésain de Cologne possède de même un crucifix rhénan de la seconde moitié du xie siècle avec un Crucifié au visage admirablement abandonné, la bouche entrouverte. On pourrait mentionner de nombreux autres exemples témoignant

Figure 10 : ***Fresque***, 824-843 ; San Vincenzo al Volturno, capella San Lorenzo

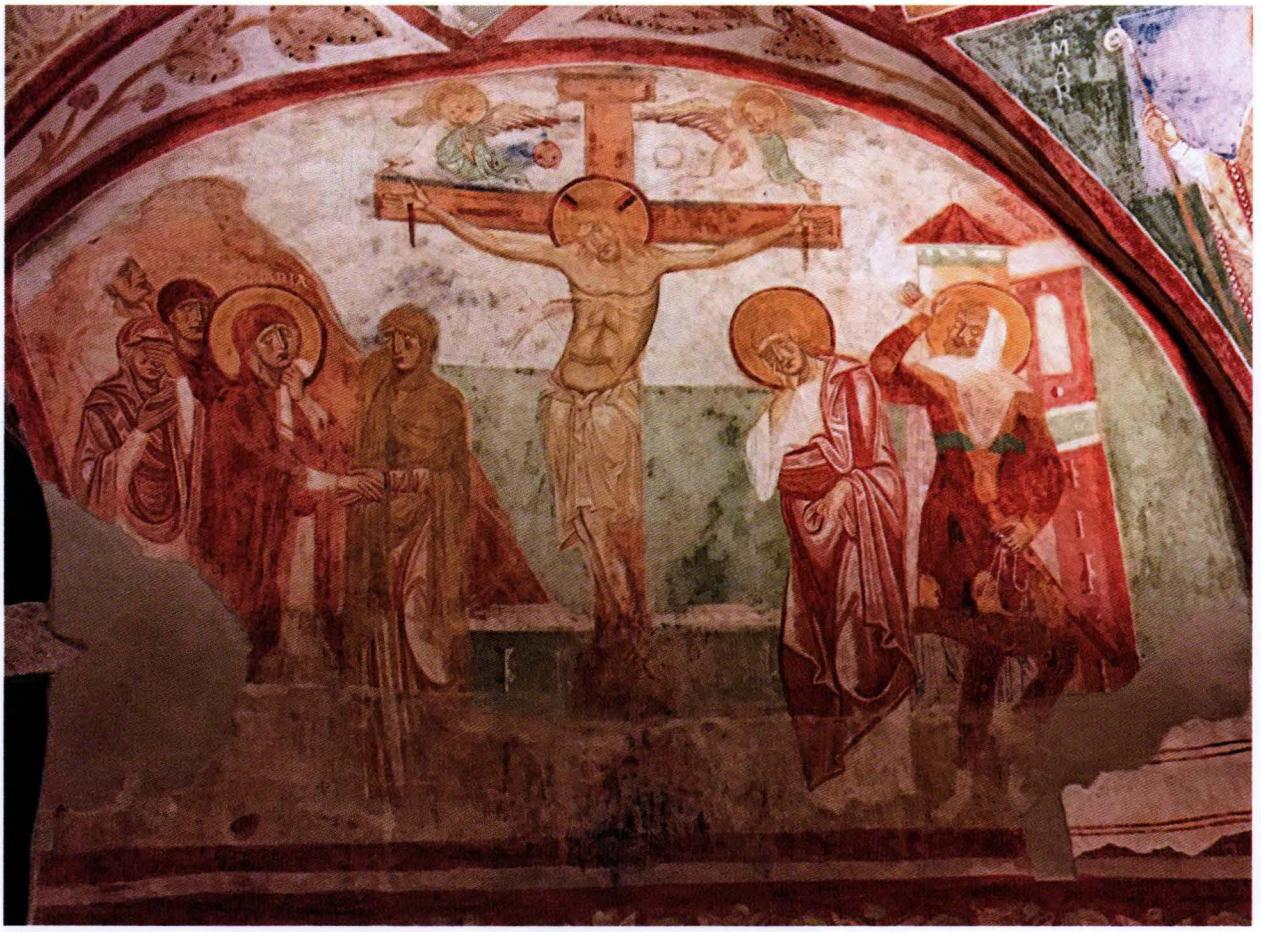


Figure 11 : *Fresque*, seconde moitié du XIIe siècle ; Aquileia (Frioule), crypte

de la montée en puissance, dans la *Kleinkunst* du XIe siècle, du Crucifié mort, ou du moins aux yeux clos...

III/ COMPOSITIONS SYNTHÉTIQUES (XIIe-XIVe SIÈCLE)

À partir du XIIe siècle, la figure du Crucifié mort en croix, dans l'art occidental, est de plus en plus souvent intégrée dans des compositions synthétiques complexes, « hors temps strictement narratif », qui lui donnent sa pleine signification théologique en accentuant tel ou tel aspect de la rédemption : la croix comme « lieu de naissance » de l'Église, comme source des sacrements, de l'eucharistie en particulier, comme arbre de vie, etc.[43].

1/ Croix, Trinité, eucharistie.

Le lien à l'eucharistie est par exemple suggéré par l'emplacement et la fonction d'un des tout premiers Trônes de grâce, celui du Missel de Cambrai, une miniature datée des années 1120 (fig. 12) placée en tête du canon de la messe, juste au-dessus de la prière du *Te igitur clementissime Pater*[44]. Mais ce lien existait déjà dans l'art, depuis le VIIIe siècle[45]. Témoin les miniatures des Sacramentaires de Gellone et de Charles le Chauve (voir chap. 2, II/ et fig. 4, 7, 13), de Fulda et Saint-Évroult (voir chap. 2, IV/1). Avec le prodigieux succès du type iconographique Trône de grâce durant toute la seconde moitié du Moyen Âge et dans l'art de la Renaissance, le lien entre le sacrifice rédempteur du Christ en croix et le sacrement de l'autel a fait l'objet un peu partout dans l'Europe latine d'une affirmation – et d'une diffusion – au moins implicite, souvent explicitée par la présence d'une figure d'Église personnifiée tendant un calice sous la plaie du côté du Crucifié, ou de manière plus succincte mais parfaitement univoque par un calice posé au pied de la croix, motif qui deviendra fréquent.

2/ La Croix comme vigne : Saint-Clément de Rome.

La Croix comme vigne est le sujet magnifiquement illustré par la mosaïque d'abside de la basilique Saint-Clément de Rome, datée du XIIe siècle[46] (fig. 13). Cette église est située à côté du Colisée. Elle compte parmi les églises romaines déjà recensées au IVe siècle. Elle occupe parmi elles une place particulière car c'est un exemple unique de superposition d'édifices sur trois niveaux (en bas, un *mythraeum*, un temple dédié à Mythra ; puis une église paléochrétienne, et encore au-dessus l'église actuelle). Il s'agit d'une basilique à trois nefs en l'honneur de saint Clément Ier, le troisième évêque de Rome (88 – 97), construite sous le pontificat du pape Sirice (384 – 399). Un nouveau bâtiment fut construit sous le pontificat de Pascal II (1099-1118). La clôture du chœur provient de la basilique inférieure.

La mosaïque d'abside est imposante. Elle comporte un axe central qui surgit d'une sorte de vasque paradisiaque, de laquelle coulent quatre fleuves (les quatre bras en lesquels se divise celui qui coule au paradis, selon Gn 2,10) auxquels s'abreuvent deux cerfs, d'où se lève une dense touffe d'acanthe irriguée par le sang du Christ, d'où émerge à son tour la croix du Christ, qui s'élève jusqu'à une série de couronnes concentriques au centre desquelles une main tient une couronne de lauriers visiblement destinée au Crucifié – nous avons rencontré déjà plusieurs fois ce motif (voir chap. 1, fig. 4 et chap. 4, fig. 1 et 2). Le Crucifié tient les bras un peu comme un prêtre à l'autel ; sa tête est légèrement inclinée vers son épaule droite ; Marie et Jean l'évangéliste se tiennent tout proches ; onze colombes garnissent les bras de la croix, symboles des âmes qui s'abreuvent à la source du salut ; la croix est aussi le centre d'un luxuriant arbre de vie, produisant quantité de volutes s'enroulant autour de symboles végétaux : des fleurs, comme écrin autour du bijou. À l'aplomb, en haut, le chrisme, avec l'alpha et l'oméga ; en bas, l'Agneau christique nimbé, entouré par douze brebis symbolisant les douze apôtres ; une inscription court tout le long de la base de la conque d'abside, qui explicite le sens de la composition et mentionne les reliques présentes dans l'église[47], et une autre sur l'arc ouvrant de la conque d'abside ; sur les pendentifs, des prophètes à banderoles. Sur l'arc triomphal, le Christ glorieux en buste, bénissant ; et sur les pendentifs des apôtres en deux

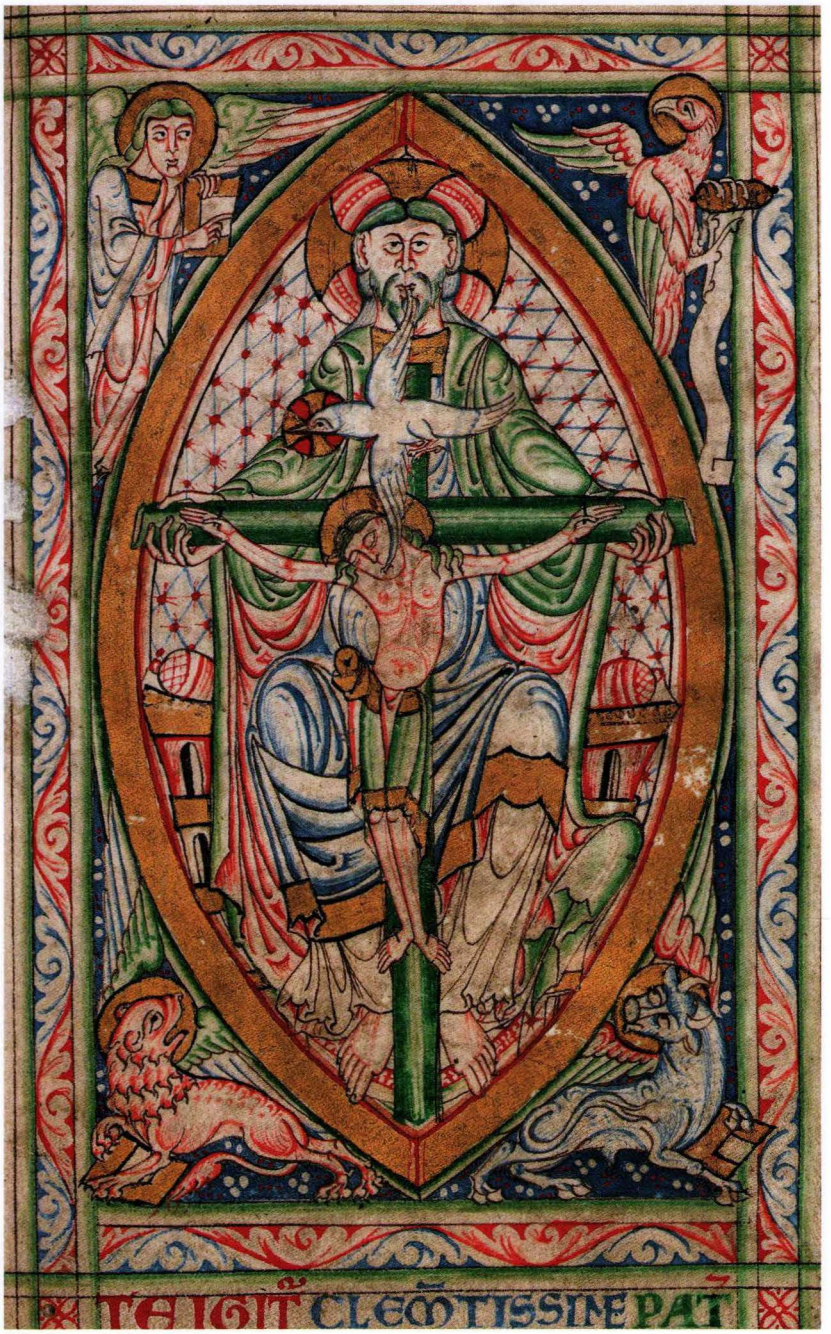


Figure 12 : *Miniature*, *Missel de Cambrai*, vers 1120 ; Cambrai, bibliothèque municipale, ms. 234, f. 2

Figure 13 : ***Mosaïque***, abside de Saint-Clément de Rome, XIIe siècle.

groupes de six avec en tête, respectivement, Agios Paulus et Agios Petrus (*sic*).

3/ La Croix, l'Église et la Synagogue. Le *Hortus deliciarum* (fig. 14) est un manuscrit encyclopédique de 324 feuillets in-folio (soit 648 pages) suivant un plan en six parties couvrant l'histoire du salut depuis la Création jusqu'à la fin du monde, et rempli de miniatures aux couleurs vives recouvrant en tout 346 scènes convoquant quelque 9 000 personnages historiques ou allégoriques. Il fut réalisé entre 1159 et 1175 sous la direction de l'abbesse bénédictine de l'abbaye du Mont-Saint-Odile, Herrade de Landsberg (ou de Hohenbourg), dans l'idée que ses moniales, telles des abeilles, pourraient venir y butiner pour y faire leur miel, spirituellement parlant. Il a été anéanti en 1870 par un incendie provoqué par un obus tiré de l'autre rive du Rhin sur la Bibliothèque de Strasbourg où il était conservé depuis la Révolution, et a été reconstitué tant bien que mal par l'intermédiaire des dessins qui en avaient été tracés attentivement par des admirateurs zélés. Ses miniatures étaient à l'origine parsemées d'inscriptions nichées entre les figures, qui ont été ignorées par eux pour la plupart. Quelques années auparavant, des érudits avaient minutieusement recopié chacune de ses miniatures, si bien que l'on a pu procéder à une manière de reconstitution virtuelle donnant

une bonne idée de ce très riche monde d'images[48].

L'une des miniatures les plus complexes est consacrée au Calvaire et à sa signification. Elle réunit autour et en dessous de la croix du Christ les allégories de l'Église couronnée, portant calice, et de la Synagogue, aveuglée par son voile et tournant le dos au Christ en croix. L'église chevauche un quadrupède, avec, entés sur la même encolure, les symboles zoomorphes ou anthropomorphes des quatre évangélistes, cet animal insolite ayant quatre pattes caractérisant chacune l'un des quatre en question. La scène est placée sous une rangée de rideaux déchirés encadrant les symboles du soleil et de la lune. Le Christ en croix est mort, sanglant, cloué avec quatre clous sur une croix avec *suppedaneum*. À ses côtés, le porte-éponge tout jeune avec son seau, et le porte-lance âgé, qui fait un geste de reconnaissance. L'Église couronnée tient une lance sommée d'une croix rouge à fanion volant dans le vent et recueille le sang qui gicle de la plaie au côté du Christ. La figure allégorique de la Synagogue est assise en amazone dans le sens contraire de la marche d'un âne qui paraît fasciné non pas tant par la corde avec nœud coulant sur le sol, mais sans doute par la tombe d'Adam. Marie et Jean sont à leurs places habituelles, puis les deux larrons aux jambes brisées, celui à la droite du Christ, jeune et imberbe, regarde vers le Christ tandis que l'autre, barbu, se détourne de la croix, avec tout en bas trois tombes ouvertes dans l'une desquelles gît un squelette et d'où s'extraient, des deux autres, un couple et un jeune homme. Cette miniature a l'indiscutable vertu de synthétiser en images plusieurs aspects

Figure 14 : *Miniature, Hortus deliciarum*, vers 1180 (ms. détruit en 1870)

Figure 15 : *Relief*, Nicola et Giovanni Pisano, 1265-1268 ; Sienne, ambon octogonal de la cathédrale Santa Maria Assunta

de la Rédemption advenue par le sacrifice de sa vie que le Christ a librement consentie sur la croix.

Le relief de l'un des côtés de l'ambon octogonal de la cathédrale Santa Maria Assunta de Sienne (fig. 15), commandé à Nicola Pisano en 1265 et réalisé par lui avant 1268, sans doute avec la collaboration de son fils Giovanni, est consacré à la Crucifixion. Le Christ en croix, aux bras ouverts formant un angle très large, est placé au centre et domine la scène. Le groupe compact formé de Marie en train de s'évanouir, soutenue par les femmes qui l'accompagnent, dont une, au-dessus, essuie ses larmes, puis de trois disciples fixant le Crucifié et de saint Jean pleurant, est sur la gauche, à droite du Christ, tandis que de l'autre côté se tiennent six hommes, avec peut-être au premier plan le centurion converti désignant le Christ, au-dessus de lui le porte-éponge, et derrière eux quatre Juifs hostiles ou apeurés ou honteux. En haut à gauche, un ange présente le Crucifié à l'Église personnifiée portant une maquette d'église, tandis qu'à droite un autre ange pousse dehors la Synagogue. Ce relief marquerait le début de l'art gothique en Italie[49].

4/ Le Crucifié accouchant de l'Église.

Le Crucifié accouchant de l'Église, avec Dieu le Père en sage-femme, a été peint, peut-être pour la première fois, dans une miniature du plus ancien exemplaire de la Bible moralisée, réalisé avant 1230 et conservé à Vienne en Autriche (ÖNB, cod. 2554, f. 1v ; fig. 16)[50]. Le texte en vieux français qui borde les médaillons peints énonce (nous traduisons en français contemporain) : « Que Dieu fait s'endormir Adam, signifie le Père qui fait s'endormir le Fils sur la croix. Ève, qui sort du côté d'Adam, signifie la sainte Église, qui sort du côté

de Jésus Christ, couronnée des douze grâces. » Les différents animaux signifient les différentes « religions » (mot qui à cette époque désigne les ordres religieux). Doit-on parler d'une féminisation de la figure du Christ en croix ? Certains en débattent[51].

Dans l'exemplaire de la Bible moralisée conservé au Trésor de la cathédrale de Tolède, Bible réalisée quelques années après celle de Vienne, et dont le roi Saint Louis équipa sa fille, en guise de dot, lorsqu'elle partit pour l'Espagne afin d'épouser le fils d'Alphonse X le Sage, on retrouve le même type de figuration, au folio 6 (Bible de Saint-Louis, Trésor de la cathédrale de Tolède, vol. I, F. 6, médaillons C et c) (fig. 16 bis). Le texte du médaillon d'histoire, à propos de Gn 2,21-22, qui montre comment Ève est accouchée du côté d'Adam endormi, dit : *Immisit Deus soporem in Adam et tulit unam de costis eius et formauit eam in mulierem* (mot à mot : « Dieu envoya à Adam une torpeur et lui prit une côte qu'il modela en femme »). Le texte du médaillon de moralisation énonce : *Hoc significat Patrem qui Filium suum dormire fecit in cruce et sanctam ecclesiam de latere suo attraxit* (« Ce qui signifie que le Père, qui fit dormir son Fils en croix, tira de son côté la sainte Église »). Le Christ en croix a les yeux ouverts. Et Dieu le Père, comme c'est la règle commune à cette époque, d'autant plus impressionnante qu'elle fut partout appliquée sans avoir jamais été promulguée, a une allure strictement christomorphique, autrement dit identique à celle du Christ, si bien que l'accoucheur est le jumeau de l'accouché(e)...

5/ La Croix comme arbre de vie (Pacino di Buonaguida, Taddeo Gaddi).

Pacino di Buonaguida, *L'Arbre de vie*, 1310-1315 (fig. 17)[52]. Ce panneau peint mesure 248 x 151 cm, et ces dimensions pourraient faire croire qu'il peut être contemplé de loin. Ce n'est pas faux, à ceci près que cet arbre comporte, intercalés dans ses branches, comme autant de rouages d'une machinerie très complexe, quarante et un médaillons

Figure 16 : *Miniature*, médaillon de Bible moralisée, avant 1230 ; Vienne, ÖNB, vod 2554, f. 1v

Figure 16 bis : *Miniature*, médaillon de Bible de Saint-Louis, avant 1234 ; Tolède, Trésor de la cathédrale, t. 1, f. 6

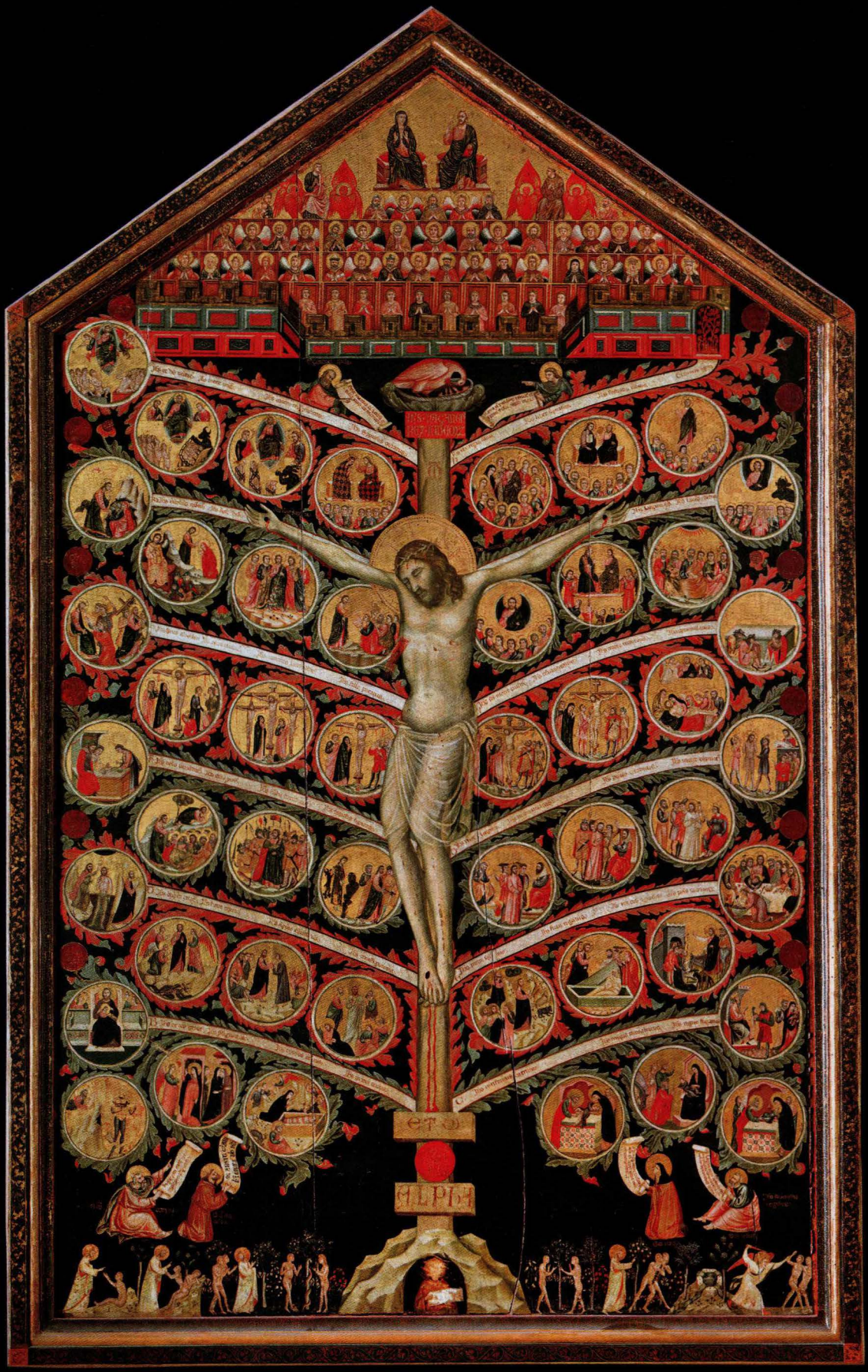
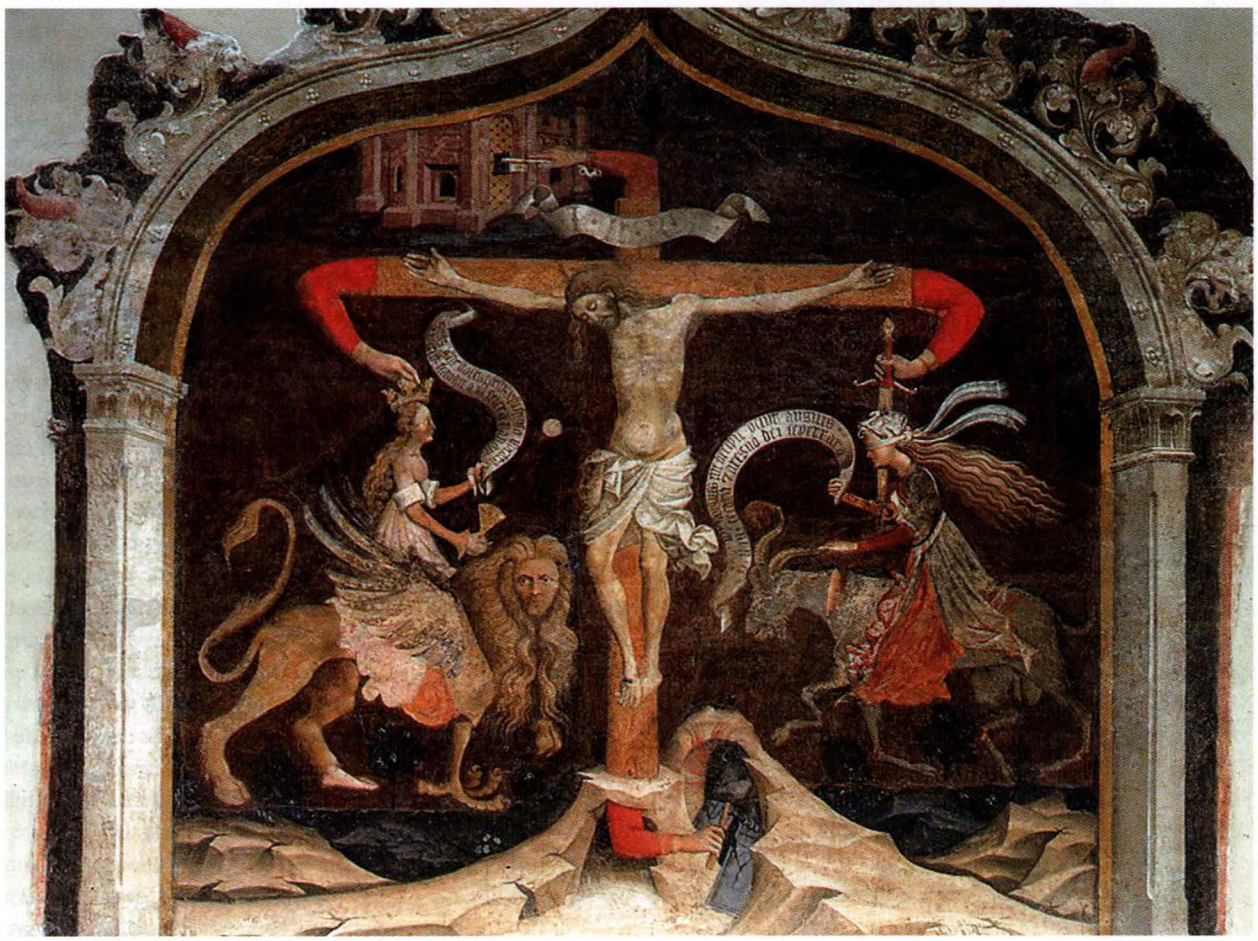


Figure 17 : Pacino di Bonaguida, *L'Arbre de vie,* panneau peint, 248 x 151 cm, 1310-1315 ; Florence Galleria dell'Accademia

en tout, ayant chacun son propre sujet et constituant une histoire de la vie du Christ se déployant depuis les branches les plus basses de l'arbre jusqu'à sa cime, en autant d'épisodes, depuis l'Annonciation et la Nativité (impasse a été faite sur l'Ancien Testament, sauf pour la Création) jusqu'à la Parousie, au Jugement dernier et à la liturgie céleste, qui se déploient tout en haut, sans parler du récit de la Création d'Adam et Ève, jusqu'à leur expulsion du paradis, qui sont évoqués en ligne juste au-dessus du cadre en bas, et des nombreuses inscriptions latines qui seraient à déchiffrer. Le Crucifié, qui porte un *perizonium* transparent, a les yeux clos, sa tête repose sur son épaule droite, il est mort, mais son visage est apaisé. Le choix des épisodes retenus donne la part du lion au Ministère, à la Passion du Christ et aux Fins dernières, tandis que le cycle de l'Enfance a la portion congrue (pas de Fuite en Égypte ni de Jésus parmi les docteurs).

Le même sujet, selon la même conception, sommé par l'inscription *Lignum vitæ in medio paradisi,* réapparaît trente ou quarante ans plus tard (vers 1340-1350) chez un disciple de Giotto, le plus doué de tous au dire de Vasari, peint au-dessus d'une dernière Cène au réfectoire de l'église du couvent Santa Croce de Florence, sous le pinceau du peintre Taddeo Gaddi (1290-1366), le Crucifié aux yeux clos, décidément mort, dont la plaie au côté est la source d'un jet de sang qui gicle à flots, est l'axe porteur de quantité de branches aux fruits spirituels multiples identifiés l'un après l'autre par des inscriptions latines savantes faisant de cet « arbre » un livre complexe à déchiffrer. Au pied de la croix, saint François d'Assise agenouillé.

Figure 18 : Giovanni da Modena, fresque, 1421 ; Bologne, église San Petronio, Triomphe de l'Église sur la Synagogue.



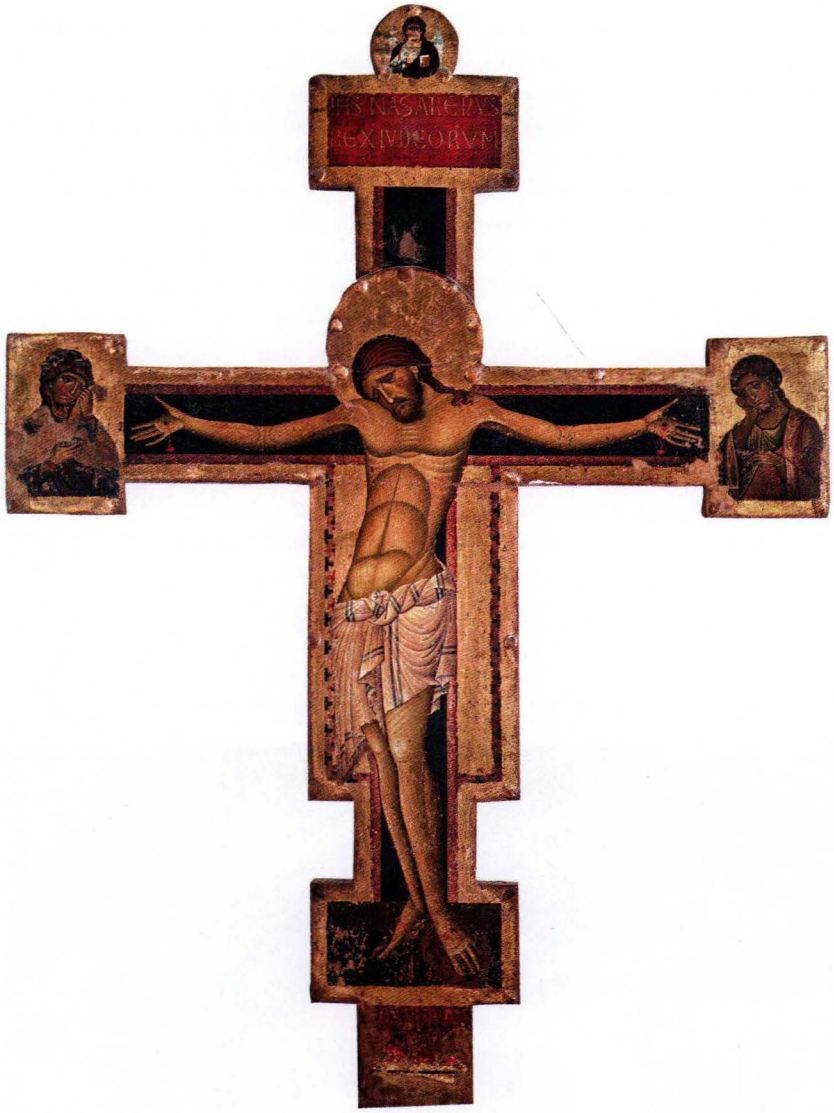


Figure 19 : Giunta Pisano, *Croce dipinta*, vers 1230-1240, tempera sur bois, 316 x 285 cm ; Santa Maria degli Angeli, Assise

IV/ *CHRISTUS PATIENS*

L'émergence d'une figure de Crucifié « pathétique » (le *Christus dolens* ou *patiens* des historiens de l'art), sans impliquer que le Christ soit représenté mort – il peut bien apparaître comme souffrant en croix de manière impressionnante tout en étant encore vivant, et il peut aussi être figuré comme un mort paisible, sans aucun « pathétisme » –, fait néanmoins suite, historiquement et intellectuellement parlant, à la figure du Christ aux yeux clos, tête affaissée sur l'épaule ou par-devant, menton en appui contre le sternum, tel qu'il apparaît d'abord dans l'aire byzantine (voir chap. 3) puis en Occident, du fait en particulier de l'influence de maîtres byzantins sur les artistes italiens (voir plus bas). Les signes caractéristiques de cette version du Christ en croix sont, sur son visage principalement, les cernes, la bouche douloureuse, marquée parfois par un éloquent rictus, la ligne des sourcils formant un angle et les rides au front, puis les doigts recourbés de manière crispée sur les clous qui transpercent les paumes, les côtes saillantes et divers écarts et torsions voulus perceptibles entre le corps et l'axe vertical de la croix manifestant des tensions douloureuses mettant fin à sa position droite, qui s'était imposée jusqu'alors dans la plupart des représentations de la Crucifixion. Le sang qui gicle des plaies peut compléter le tableau, mais ce motif se trouve parfois déjà dans des Crucifiés vivants, comme nous l'avons vu plus haut (voir chap. 2). Si bien que le Crucifié pathétique est une catégorie iconographique qui s'oppose aussi bien au Crucifié-Ressuscité paisible qu'à quelques Crucifiés souriants, comme

6/ La Croix à quatre mains (Giovanni da Modena).

Giovanni da Modena (1379-1455) (fig. 18) a réalisé en 1421 deux fresques dans la chapelle des Dix de l'église paroissiale San Petronio de Bologne, dont l'une, intitulée *Croix vivante*, ou *Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, montre le Christ en croix, une croix présentant la particularité d'être dotée de quatre mains, encore appelée « croix brachiale », en l'occurrence en pleine action. Les deux axes de celle-ci se prolongent en effet chacun par deux bras, donc quatre bras en tout, celui de l'axe horizontal à gauche couronnant l'Église personnifiée à cheval sur un lion ailé à tête humaine recueillant dans un calice le sang du Christ tandis que l'autre, à droite, poignarde la Synagogue aux yeux voilés montée sur un bélier cornu[53]. Le bras travaillant au sommet de l'axe vertical de la croix est en train d'introduire une clef dans la serrure de la porte du ciel, tandis que celui qui est actif au pied de la croix s'en prend à l'aide d'un marteau à la porte de l'enfer[54].

celui de Lérins (voir chap. 2, V/5), voire à certains Christ en croix morts mais paisibles.

Il se pourrait que cette variante de crucifié promise à un grand avenir soit le résultat d'une importation suivie d'une inculturation. Ce qui est venu d'ailleurs, en l'occurrence, est précisément le *Christus patiens* dont l'art d'Orient a eu l'initiative (voir chap. 3). Il s'introduit en Italie à la faveur des nombreux échanges, d'œuvres d'art et aussi de carnets de modèles et même d'artistes, entre ce pays et le monde byzantin, via l'Adriatique. La naissance des ordres mendiants, avec leur spiritualité entée carrément sur l'humanité du Sauveur, pourrait aussi y être pour quelque chose. « Les premières images occidentales du Christ souffrant naissent en Toscane dans les couvents franciscains et dominicains, avec comme point de départ la formule byzantine du Christ mort sur la croix [...] Mais Byzance n'avait fourni qu'une image raide et froide, stéréotypée. L'Occident lui insuffle un souffle de passion[55]. »

1/ Giunta Pisano.

Un virage iconographique se produit effectivement en Italie au cours de la première moitié du XIIIe siècle, avec un peintre comme Giunta Pisano (vers 1190-1260), influencé peut-être par un artiste byzantin établi à Pise dans les années 1210. Toujours est-il que l'on doit à Pisano une série de crucifix peints, dont certains de format monumental, où le visage du Christ, dans le sillage de la création byzantine d'un Crucifié aux yeux clos comme dans l'icône de Sainte-Catherine du Sinaï (voir chap. 3, II/5), exprime une douleur ou une tristesse profonde. Témoin son Crucifix destiné à l'église de la Portioncule (174 x 141 cm), daté « vers 1230-1240 », aujourd'hui conservé au musée de la basilique Santa Maria degli angeli d'Assise (fig. 19) : sous le *suppedaneum* figure la signature du peintre [« (Iu)nta Pisanus (Cap)itini me f(ecit) »] ; dans les compartiments aux extrémités de la traverse, les figures en buste de Marie et de Jean se désolant ; à l'aplomb du Crucifié, au-dessus du *titulus*, un buste du Pantocrator bénissant, à petite échelle.

Le plus innovant de cette peinture n'est pas tant la relative maigreur du Christ que le caractère douloureux de son visage, qui rompt avec ce que nous avons

Figure 20 : Bonaventura Berlingheri, panneau peint, volet de diptyque, tempera sur bois, 103 x 123 cm (?), 1255 ; Florence, musée des Offices.

appelé plus haut « l'hégémonie du *Christus triumphans* », qui s'est maintenue, nonobstant les exceptions d'époque ottoniennes que nous avons signalées, jusqu'aux XIIe et XIIIe siècles, comme nous l'avons montré plus haut (voir chap. 2, VI/), en particulier dans les *croce dipinti* italiennes dont le fameux Crucifix de San Damiano est un exemple insigne (*ibid.*). C'est précisément au XIIIe siècle, « vers 1250-1255[56] », que l'on assiste au progressif remplacement, dans cette forme d'objet, du Crucifié tête droite, yeux ouverts, paisible et rayonnant, par un Crucifié dont la tête s'incline, les yeux se ferment, le visage s'endolorit, le corps s'arc-boute. Sans doute cette évolution s'explique-t-elle, au moins pour une part, par la présence et l'influence et parfois aussi l'installation sur le sol italien d'un certain nombre d'artistes byzantins.

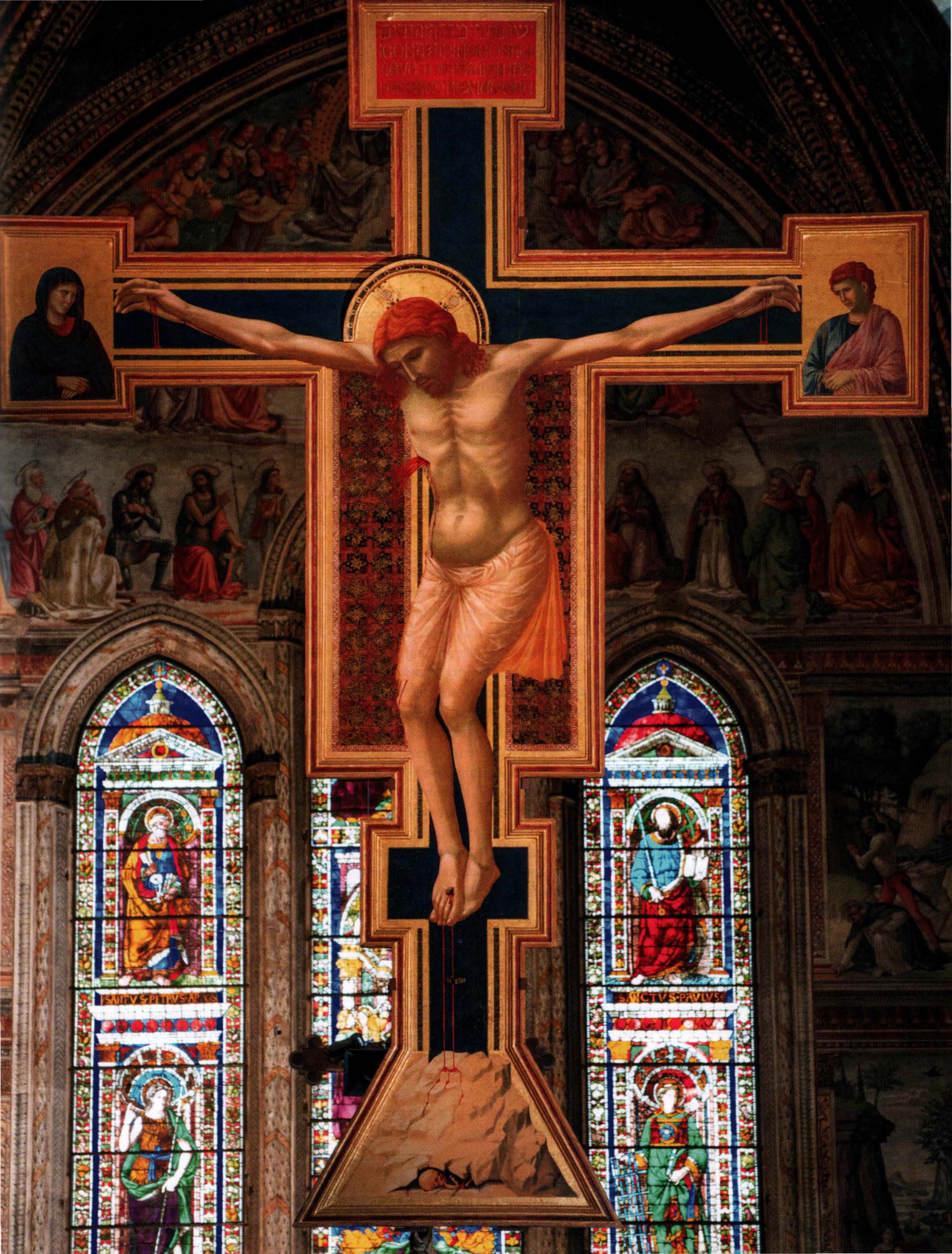
Pour en revenir au Crucifié de Giunta Pisano, la douleur domine, qu'exprime la ligne brisée que forment ses sourcils et les cernes sous les yeux, et le dessin de la bouche, lui-même très expressif. Ces caractéristiques du visage du Crucifié se retrouvent, accentuées, dans plusieurs autres crucifix du même peintre, parmi lesquels celui, un peu postérieur, de Saint-Dominique de Bologne, le plus « tragique » étant le Crucifix de San Ranierino (185 x 135 cm) peint après 1250, conservé au musée national San Matteo de Pise, où la tête du Christ est celle d'un homme profondément malheureux[57]. Elles se retrouvent également dans le Crucifix de Coppo di Marcovaldo, peint en 1261, et conservé au museo Civico de San Gimignano.

2/ Bonaventura Berlinghieri.

Diptyque de la Crucifixion et de la Madone, tempera sur bois, 122 x 50 cm, vers 1255 ; Florence, Offices (fig. 20). Il semble que l'implantation dans l'Europe latine du Crucifié mort ait été accélérée par la prise de Constantinople en 1204 par les croisés et certaines de ses conséquences, en particulier l'exode vers l'Italie d'un certain nombre de peintres byzantins. Une famille de peintres de Lucca comme celle des Berlinghieri a été influencée par ce phénomène. Le père, Berlinghiero Berlinghieri, en 1220, peint encore un crucifix avec le Christ aux yeux ouverts, mais l'un de ses fils, Bonaventura Berlinghieri, peut-être aussi un autre fils, Marco, est l'auteur d'un diptyque avec, sur le volet gauche, une Vierge à l'Enfant, celui-ci plaquant sa joue contre celle de sa mère, et sur le volet droit une Crucifixion avec un Crucifié mort très « byzantinisant » et particulièrement impressionnant en raison de l'allongement, de la maigreur, de l'élongation et du déhanchement de

Figure 21 : Dévot Christ, *Sculpture en bois*, 1306 ; Perpignan, Chapelle du Dévot-Christ

Figure 22 : Giotto, *Crucifix*, 1288-1290 ; Florence, Santa Maria Novella


SANCTVS·PETRVS·APOS
SANCTVS·PAVLVS·

sa silhouette (voir plus bas). Les spécialistes attribuent cette évolution à la nouvelle vague de byzantinisme qui a atteint la péninsule italienne après la prise de Constantinople.

3/ Cimabue.

« Les premières images occidentales du Christ souffrant naissent en Toscane dans les couvents franciscains et dominicains, avec comme point de départ la formule byzantine du Christ mort sur la croix[58]. » L'exemple le plus achevé de cette mutation est le Christ peint vers 1287-1288 par Cimabue pour Santa Croce, la grande église franciscaine de Florence[59]. L'inondation de 1966 a gravement endommagé cette œuvre monumentale (448 x 390 cm) dont le graphisme délicat, toujours perceptible, équilibre la verticalité de la croix, l'horizontalité des bras du Christ et le mouvement de fléchissement de son corps. C'est le visage qui se dégage le moins nettement du schéma byzantin. C'est particulièrement net dans le visage que Cimabue a prêté au Crucifié dans une autre *croce dipinta*, celle de San Domenico d'Arezzo. Désespérément, mais sans larme, sans jaillissement de sang, le drame de la Passion est scellé par cette tête aux yeux clos qui s'abandonne. Au drame sont associés les icônes à mi-corps de la Vierge Marie qui soutient de sa main la tête douloureuse et de saint Jean qui répète le même geste. Ce crucifix a été précédé par au moins un autre, de 1268-1269, de format à peine moindre (336 x 267 cm), avec déjà le même visage douloureux.

Par contraste subtil, après celle de Cimabue, la Crucifixion de Giotto à Santa Maria Novella de Florence (vers 1288-1290) : le support est pratiquement le même, mais le corps du Christ à la chevelure rousse n'est pas arqué comme chez Pisano et Cimabue, son anatomie est moins idéale et plus réaliste, le sang coule abondamment de sa plaie au côté mais son visage est paisible (fig. 22) ; ce n'est sans doute pas un hasard si Marie et Jean, présents sur les extrémités de la traverse, ne portent pas les mains voilées à leur visage comme chez les deux prédécesseurs italiens nommés...

4/ Maestro di Sant'Alò.

La *Croce dipinta* du Maestro de Sant'Alò, actif à Spolète entre la fin du XIIIe et le début du XIVe siècle, comparée à celles que nous venons d'examiner, est de tout petit format (49 x 39 cm). Elle a été peinte entre 1290 et 1310 et se trouve à Spoleto, au Museo Nazionale del Ducato. Il s'agit d'un crucifix reliquaire, d'où son format, à deux tablettes, deux faces peintes, avec le Christ en croix sur chacune d'elles, mort chaque fois, la tête affranchie de la couronne d'épines. Sur la face ici reproduite, qu'on peut appeler le recto, a été privilégié le moment du coup de lance perçant le torse du Christ. La plaie au côté saigne déjà, le Crucifié est entouré de soldats, et déjà à droite le centurion le désigne et confesse sa foi. Aux extrémités de la traverse horizontale, Marie à gauche et Jean à droite. Aux pieds du Christ, une moniale à petite échelle paraît recueillir dans la main droite pour s'en abreuver un filet du sang qui coule des pieds du Christ. Au-dessus de la tête du Christ, pas de *titulus*, mais deux compartiments, le premier est un reliquaire, avec des documents enroulés disposés autour d'une croix en relief, et le second, encore au-dessus, une inscription latine sur fond rouge.

Au verso, Marie et Jean encore, et bien sûr le Christ en croix, avec les deux jambes cette fois inclinées vers la droite ; sur les panneaux latéraux, à la place des soldats, à gauche Paul (avec une épée au côté) et Marie Madeleine (cheveux longs et dénoués) et à droite Pierre avec ses clefs et Jean Baptiste (hirsute, avec un manteau en poil de bête), un religieux âgé et tonsuré à la barbe blanche remplaçant aux pieds de Jésus la moniale du recto. À la place de la relique au-dessus de la tête du Crucifié, le *titulus* INRI ; et au-dessus encore, à la place de l'inscription sur fond rouge, deux anges debout qui paraissent garder un nouveau compartiment reliquaire.

La Croatie est peut-être, en raison des possibilités d'échanges que représente l'Adriatique, la région d'Europe où s'est effectué un véritable métissage, au sein même du genre artistique des *croci dipinte*, entre celles qui ont un Christ à la tête droite et aux yeux ouverts et celles qui le figurent mort, la tête affaissée sur l'épaule droite. Il y a métissage dans la mesure où dans beaucoup de ces crucifixions, fussent-elles en usage dans le monde orthodoxe, la plaie du côté saigne d'une manière qui est exceptionnelle dans l'aire byzantine et témoigne de l'essor de la dévotion au saint-Sang dans l'aire latine[60].

5/ Dévot Christ de Perpignan.

Sa désignation conventionnelle, quelque peu trompeuse, n'est due qu'à son lieu actuel de conservation, alors qu'il a été conçu et réalisé en milieu rhénan (fig. 21). Il a donné son nom à une chapelle, « La chapelle du Dévot-Christ », qui fait partie de l'ensemble collégial de Perpignan comprenant le cloître-cimetière Campo Santo, l'église Saint-Jean-le-Vieux, la cathédrale Saint-Jean-Baptiste, la chapelle Funeraria, la chapelle du Dévot-Christ et l'hôpital Saint-Jean. Ce crucifix sculpté en ronde bosse est exceptionnel à plus d'un titre, mais avant tout en raison de son caractère pathétique.

« Quand le Dévot Christ figura à la Sainte Chapelle, pendant l'exposition de la Passion dans l'art français de 1934, le catalogue lui donnait une date précise, 1529 [...] Or, en 1952, un photographe, chargé de prendre des clichés du Christ, remarqua dans le dos une petite plaque d'argent clouée fermant une ouverture ovale. Le chapitre, prévenu, fit enlever cette plaque et l'on trouva derrière une cavité contenant une relique de la Vraie Croix, et un parchemin authentifiant cette relique, daté de 1307, avec un procès-verbal la reconnaissant comme telle, daté de 1866. » Ce fut une nouvelle leçon de modestie pour les archéologues : moins de cent ans après cette découverte, aucune tradition, aucun

registre n'en avait conservé le souvenir. Quant à la date de 1529, les recherches de Marcel Durliat ont permis d'établir qu'elle s'applique à une délibération du chapitre de la cathédrale, précisant la répartition des aumônes déposées au pied du crucifix[61]. Et depuis lors, le *Dévot Christ de Perpignan* a confirmé son origine géographique et sa datation en raison de son étroite ressemblance avec celui de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne, qui date de 1304 et donne lui aussi une image impressionnante, et jusqu'alors jamais produite par les artistes, de la dégénérescence poignante infligée par la souffrance prolongée à un corps humain. Comme celui de Perpignan, le Crucifié de Cologne ne doit pas être interprété comme une image de désespoir, mais comme une invitation pressante à la compassion et une annonce du salut rendu possible par la souffrance consentie du Christ au Calvaire.

CONCLUSION

Après des siècles au cours desquels le Christ en croix des Crucifixions et des crucifix produits en Occident affichait ou annonçait par sa posture droite et ses yeux ouverts la victoire sur la mort, on assiste à la lente montée en puissance d'une figure de Crucifié dont il n'est bientôt plus possible de croiser le regard, et qui progressivement donne à penser qu'il est mort, du fait de la réunion de plusieurs symptômes dont aucun, pris isolément, ne suffirait à l'affirmer, mais qui à eux tous engendrent la conviction qu'il a rendu l'âme. Quand les yeux seulement sont clos, tandis que les traits du visage restent détendus, on peut être tenté de parler d'un Christ seulement « endormi » – et bon nombre de commentaires de Crucifixions relevant du monde byzantin ou post-byzantin ne se privent pas de faire grand usage de cette métaphore du sommeil, qui présente l'immense avantage, théologiquement parlant, de faire écho à bon nombre de « préfigurations » vétérotestamentaires et de se concilier sans peine avec l'idée du prochain triomphe du Rédempteur sur la mort. De fait, les Crucifixions occidentales existent, avec un Crucifié aux yeux clos mais à l'air presque tranquille et sûr de soi. L'influence des Crucifixions venues d'Orient, en raison de l'immigration de bon nombre de religieux et d'iconographes venus en Italie après avoir traversé l'Adriatique, commence de se faire sentir dès le Xe siècle. Mais les raisons que les artistes occidentaux auront de faire leur la nouvelle présentation du Christ en croix n'aura pas les motivations qui furent celles des artistes byzantins, à savoir de traduire sur ce point les décisions du « horos » (définition-décision de foi d'autorité conciliaire) iconophile du concile de Nicée II en 787. Elles seront motivées, en revanche, par un goût croissant, chez les artistes du monde latin, mais aussi voire d'abord chez leurs commanditaires, inspirés eux-mêmes par bon nombre de spirituels et de théologiens, de s'associer aux souffrances du Christ, de com-pâtir avec lui. C'est ce courant mystique qui est sans doute le ressort d'une exploration du spectacle de la souffrance du Christ en croix qui aboutit, sur le seuil du XIVe siècle, au *Dévot Christ de Perpignan*, et conduira, deux siècles plus tard, au Christ en croix de Grünewald. Ils sont l'un et l'autre impensables dans l'art byzantin comme dans celui des icônes, qui n'ont jamais envisagé, semble-t-il, d'accepter si peu que ce soit que le moment le plus solennel de la rédemption du genre humain, quand il est abordé par l'art, puisse se départir d'une sorte de dignité hiératique et se laisser aller à une exploration esthético-iconographique quasiment morbide qui atteindra de fait en Occident des sommets dont l'insertion dans les édifices de culte et le rôle dans la catéchèse, la prière et la liturgie sont à tout le moins problématiques. La valorisation de la souffrance extrême du Crucifié qui a réussi à conquérir une certaine légitimité dans l'art religieux occidental est aussi sa limite et implique, au moins potentiellement, le franchissement d'une limite de tolérance au-delà de laquelle l'art, pour religieux qu'il se veuille, cesse d'être compatible avec la liturgie.

5

CALVAIRES À PUBLIC NOMBREUX

(OCCIDENT, DU XIVe AU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ CRUCIFIXIONS-SPECTACLES DES ITALIENS

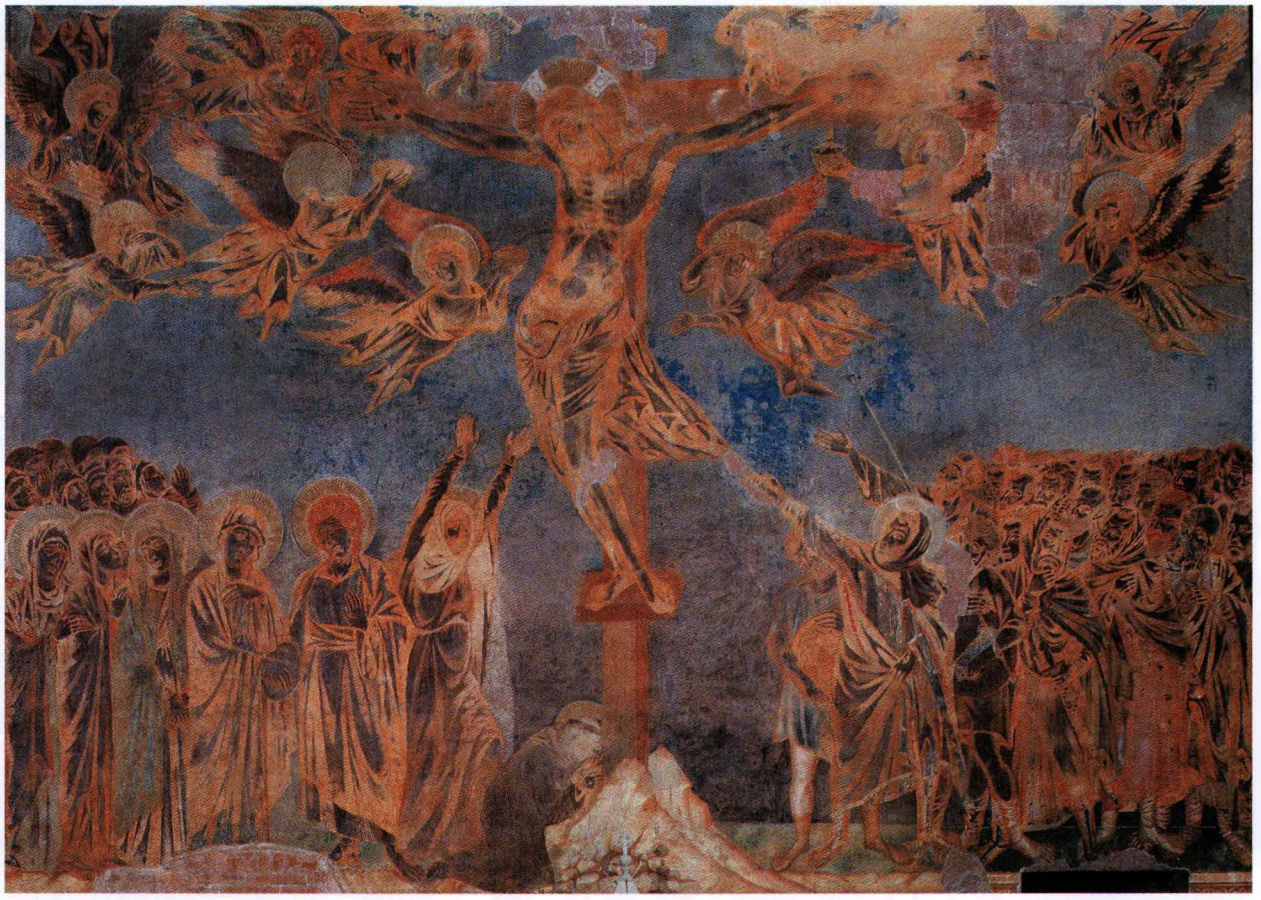
1/ Cimabue, Assise
2/ Giotto, Padoue et Assise
3/ Duccio, Sienne, *Maestà*
4/ Simone Martini, *Polyptyque Orsini*
5/ Pietro Lorenzetti
6/ Andrea di Bonaiuto, Florence
7/ Giusto de Menabuoi, Padoue
8/ Mantegna
9/ Canavesio, La Brigue
10/ Giovanni Donato da Montorfano
11/ Bramantino
12/ Gaudenzio Ferrari, Varallo

II/ CALVAIRES PEUPLÉS DES PEINTRES ALLEMANDS OU FLAMANDS

1/ *Wehrdener Kreuzigung*
2/ Jan Van Eyck
3/ Maître du Kalvarienberg et Maître Arnt von Zwolle
4/ *Linzer Kreuzigung*
5/ Retable de Buhl
6/ Lucas Cranach l'Ancien
7/ Jan Provost
8/ Wolf Huber
9/ Retable de Montbéliard
10/ Louis de Caullery

CONCLUSION

·Y·N·R·I·
dimas
S·P·Q·R
vere filius dei erat iste
Judas scariotes



INTRODUCTION

Certaines des Crucifixions que nous avons présentées dans les chapitres précédents ou rencontrerons dans les suivants (en particulier le chap. 6) se présentent comme des plans rapprochés sur un calvaire congédiant les deux larrons crucifiés et un certain nombre des acteurs dont les évangiles permettent de supposer la présence sur place, autrement dit sur un calvaire réduit au Christ en croix, et éventuellement à quelques rares personnages au pied de la croix, qu'il s'agisse du porte-lance et du porte-éponge, ou de Marie et de saint Jean, avec ou sans Marie Madeleine. Cette manière d'isoler la Crucifixion, de l'abstraire de la foule et d'ignorer son aspect d'exécution publique d'une sentence capitale, en convoquant plutôt l'attention sur la souffrance solitaire du condamné ou sa déréliction, ou sur les paroles qu'il a pu échanger avec sa mère et le disciple bien-aimé avant de rendre l'âme, ou sur les rapports mystiques que certains croyants entretiennent personnellement avec lui et entendent manifester publiquement en commandant un tableau qui les mette en scène tout près de la croix, dans une relation avec elle que l'on peut qualifier d'intime, constitue un filon très riche qui, loin de s'épuiser, va se maintenir jusqu'à nos jours.

Mais sans jamais disparaître ni même devenir minoritaire, il a été concurrencé par une version de la Crucifixion à public nombreux dès la fin du XIIIe siècle et surtout à partir du XIVe siècle, période au cours de laquelle vont en effet se multiplier, jusqu'au XVIe siècle inclus et parfois jusqu'au XVIIe, en particulier dans les décors d'église, les peintures, reliefs ou sculptures en ronde bosse représentant la Crucifixion au sein d'une scénographie complexe, incluant non seulement Marie et Jean, et les deux larrons, mais aussi une ou plusieurs Saintes Femmes, d'autres disciples, les bourreaux affairés, ou assis par terre et se disputant la tunique du Christ, des soldats romains à pied ou à cheval, des représentants des autorités juives, des badauds en grand voire très grand nombre, parfois aussi de jeunes enfants, sans parler des anges, la « paroisse du ciel » étant parfois presque aussi nombreuse que celle de la terre...

I/ CRUCIFIXIONS-SPECTACLES DES ITALIENS

1/ Cimabue, Assise.

Il ne reste plus aujourd'hui qu'une sorte de négatif de la fresque puissante et pathétique (353 x 300 cm) de Cimabue

Figure 1 : Cimabue, fresque, 350 x 690 cm, 1277-1283 ; Assise, basilique supérieure, transept gauche

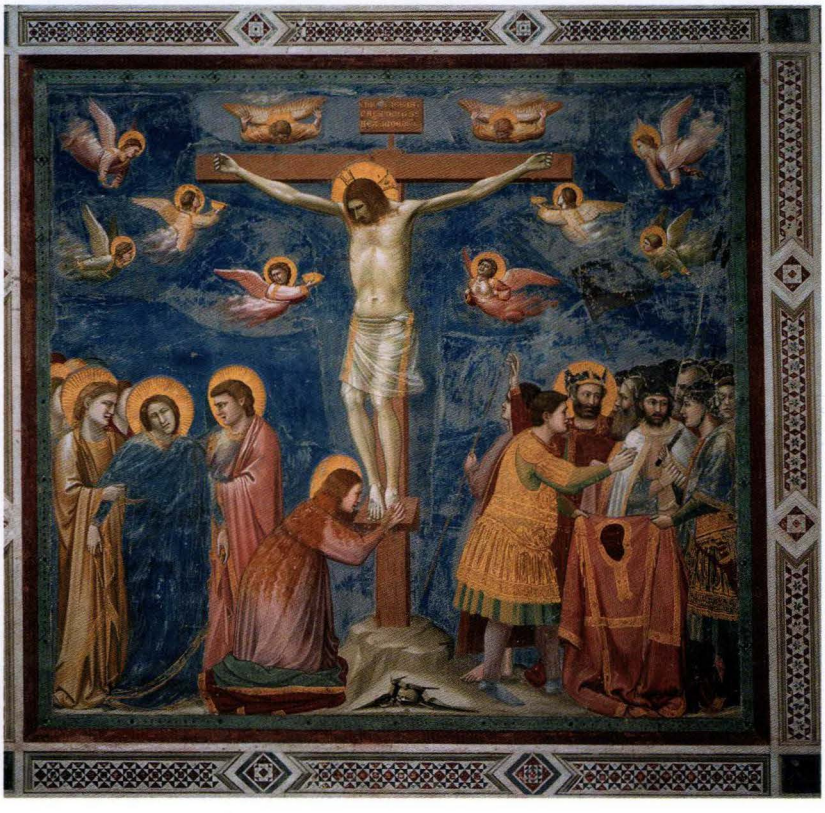
(1240-1302) à Assise, dans la basilique supérieure Saint-François, au transept gauche (fig. 1), datée « vers 1288 », où les anges manifestent leur douleur en se voilant la face avec des gestes d'une sincérité convaincante. La Madeleine n'est pas en reste, qui lève les bras au ciel de manière à tout le moins démonstrative, comme si elle voulait arrêter l'irréversible ; deux personnages à droite désignent le Christ, celui du premier plan, nimbé, étant sans doute le centurion (saint Longin).

La silhouette du Christ au centre, faisant une courbe qui doit beaucoup aux Crucifixions orientales (voir chap. 3), domine la scène, par sa présence comme par son échelle, nettement supérieure à celle des autres. À sa droite, saint Jean est tourné vers Marie, qui tient bon sans tomber en pâmoison, et lui tient la main. Ils sont tournés l'un et l'autre vers le spectateur. À la droite de Marie, trois femmes nimbées, puis un groupe compact. Saint François est figuré à genoux au pied de la croix, à plus petite échelle, comme s'il s'était introduit subrepticement dans la scène. Il était déjà arrivé qu'un commanditaire se fasse représenter au pied de la croix, tel Arnulfe de Carinthie dans le Psautier de Louis le Germanique (voir chap. 2, II/7). Mais François d'Assise est peut-être le premier saint qui, en vertu sans doute des prérogatives que lui a acquises sa stigmatisation (voir chap. 2, VII/1), aura été placé au pied de la croix dans cette position, dévotement agenouillé... avant la Madeleine elle-même, dont la présence à cet endroit privilégié apparaît dans la fresque peinte par Giotto à la chapelle de l'Arena de Padoue (fig. 2) puis, vers 1310, à la basilique inférieure d'Assise, et qui va se multiplier au cours des décennies suivantes[1], en particulier dans les panneaux peints vers le milieu du siècle par des artistes comme Nardo di Cione, Niccolo di Buonaccorso, Niccolo di Pietro Gerini, Simone Martini (*Polyptyque Orsini*) (fig. 5), puis vers la fin du Trecento par un Paolo di Giovanni Fei[2]. On retrouve le Poverello peint dans la même position dans le panneau de Giotto (45 x 43,5 cm, vers 1320) conservé à Munich, Alte Pinakothek, et plus tard encore, flanqué de saints Benoît et Romuald, dans un tableau de Lorenzo Monaco, qui fut le maître de Fra Angelico, où François est encadré par Benoît et Romuald. Il est parfois peint à échelle minuscule, et parfois évincé par la Madeleine, si bien qu'il doit lui céder la première place et reculer au deuxième plan.

2/ Giotto, Padoue et Assise.

Nous venons d'évoquer la fresque de Giotto (1267-1337), vers 1305-1307, à la chapelle Scrovegni (l'Arena) de Padoue (fig. 2). « Giotto et son école apportent à la figure du Christ la bonté, la douceur sur lesquelles les écrits et les prédications des Franciscains ont mis l'accent. Saint François, dans les *Fioretti*, disait que le Christ lui apparaissait "sous la forme d'un très beau jeune homme". Aussi Giotto se refuse à appliquer au Christ le réalisme marqué qui tend à se répandre dans l'art (voir chap. 4). Dans les Crucifixions de Padoue et d'Assise, le corps du Christ droit et souple, sans affaissement mais aussi sans raideur, semble garder un reste de vie pour se pencher vers les misères humaines ; le visage, triste sans contraction, porte plus le souci des détresses de l'humanité que les traces des souffrances de la Passion : c'est le Christ tout amour dont s'enivrait l'âme de saint François ; Giotto réserve tout le tragique

Figure 2 : Giotto, *Crucifixion*, fresque, 185 x 200 cm vers 1305 ; Padoue, chapelle des Scrovegni

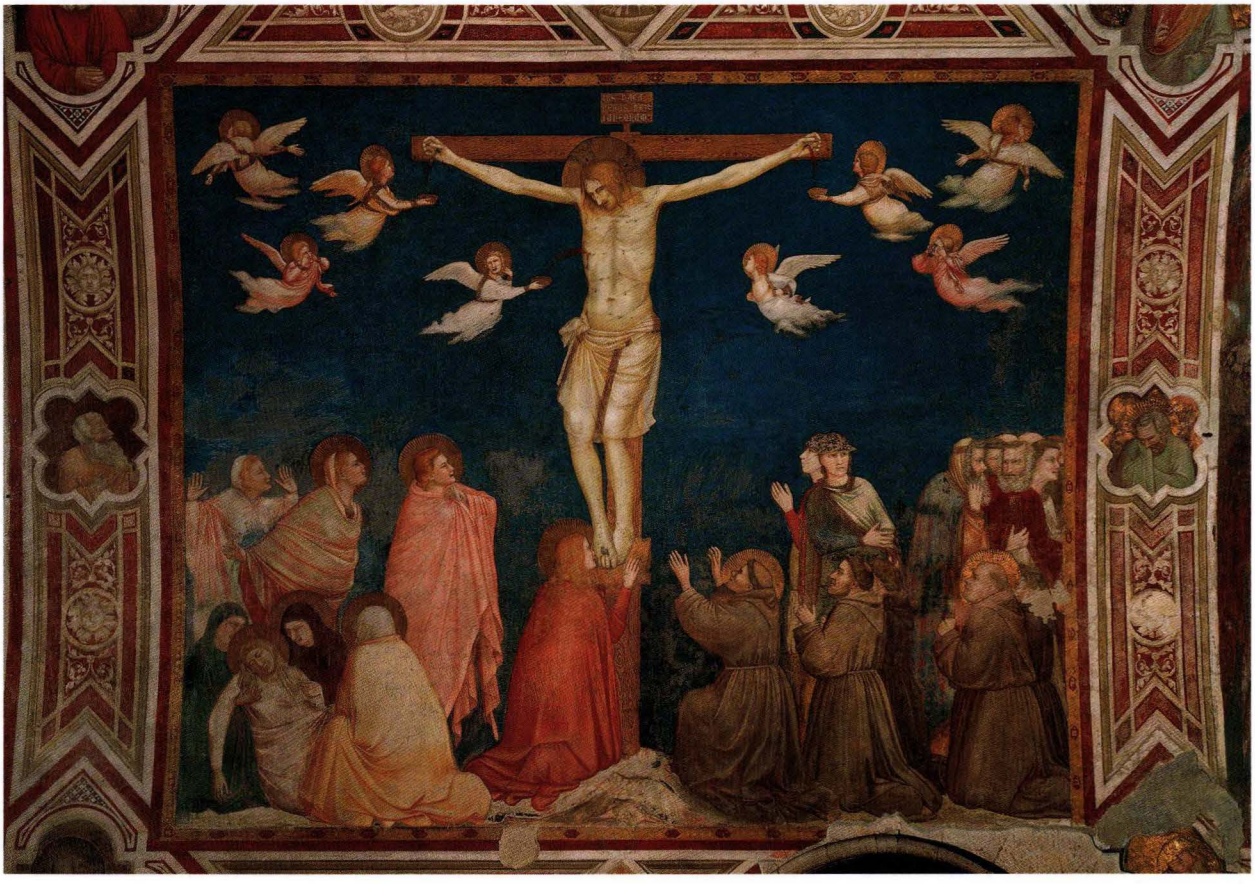


de la scène pour les personnages qui entourent le Christ[3]... » Cette remarque vaut pour toute l'école siennoise (Duccio, Simone Martini, Pietro Lorenzetti) et aussi bien pour la florentine, elle vaut pour Giotto et s'applique parfaitement aux crucifixions de Fra Angelico.

La chapelle de Padoue tient son nom d'Enrico Scrovegni, qui acheta en 1300 le terrain pour y construire son palais (aujourd'hui disparu) et la chapelle attenante, cette dernière dans le but d'expier les diverses exactions financières de son père, un usurier, un peu comme le logothète Métochite a eu à cœur à la même époque, pour la paix de son âme, de se consacrer à la décoration de l'église de Chora à Constantinople (Istanbul) : comme quoi l'art religieux peut servir à la rédemption de ceux qui le payent ou le pensent, ou de leurs proches[4]. La consécration de la chapelle de Padoue eut lieu en 1303. L'autre nom de cette chapelle est Santa Maria dell'Arena, en raison de la proximité de l'amphithéâtre romain (*arena*). Les fresques, qui recouvrent entièrement le vaisseau unique de la chapelle, de 29 mètres de long, 8,5 de large et 12 de haut, représentent trente-huit épisodes de la vie de Jésus, depuis les événements qui la précèdent immédiatement (Procès en paradis, histoire de Joachim, d'Anne et de la Vierge), jusqu'à la Pentecôte et au Jugement dernier (paroi intérieure de l'entrée). Le récit se déroule selon un programme iconographique rigoureux, sur trois zones superposées.

Le panneau de la Crucifixion montre au centre une croix solidement fichée en terre (le roc s'ouvre sur le crâne d'Adam et quelques ossements). Le Christ, dont l'anatomie n'est décidément plus byzantine, est crucifié sur une *crux commissa* (voir Introduction générale), sa tête ne porte pas de couronne d'épines, son corps blanc et lisse est indemne de trace de coups, son *perizonium* est de ceux qui inaugurent la tradition des linges quasiment transparents autour des reins du Christ ; ses pieds sont cloués l'un sur l'autre sur un large *suppedaneum* ; c'est là que la Madeleine, avec ses superbes cheveux dénoués qui lui descendent dans le dos jusqu'à la taille et même plus bas, est agenouillée sur son propre manteau retroussé, qui lui est sans doute tombé

Figure 3 : Giotto et disciples, *Crucifixion*, fresque, 1308-1310 ; Assise, basilique inférieure Saint-François



des épaules, et vient les lui embrasser une nouvelle fois. Cette position de la Madeleine au pied de la croix, ou embrassant le *stipes*, est une trouvaille de Giotto. Elle sera copiée de mille et une façons[5]. Trois anges recueillent dans des coupes le sang qui coule des mains (peu visiblement) et du côté (un trait rouge, supposant un jet impétueux) ; d'autres anges à petite échelle – ils sont dix en tout qui volent autour de la croix, autre invention de Giotto qui fera école – font des gestes et ont des mimiques de désolation pathétique, se tordent les mains, déchirent leurs vêtements, pleurent, détournent la tête...

À gauche, Marie éplorée est en passe de défaillir. Elle est soutenue par une sainte femme (nimbée) et par saint Jean, d'autres têtes étant massées derrière eux. À droite, des soldats debout richement vêtus se disputent la tunique royale du Christ, faite d'un beau tissu pourpre et ornée de galons dorés : l'un des soldats, revêtu d'un manteau blanc et vu de face, retient le couteau d'un soldat casqué, sur la droite, qui s'apprêtait à la partager en plusieurs morceaux. Le personnage couronné et nimbé qui de la droite levée désigne à son voisin barbu le Crucifié est selon toute vraisemblance le centurion qui a déclaré *in fine* : « vraiment, cet homme était le fils de Dieu[6] » (Mt 27,54). Cette confession de foi lui aura valu d'être canonisé par la tradition[7], et mille fois célébré par la tradition d'art religieux. En arrière-fond, d'autres soldats suggérés par une accumulation de casques et quelques lances.

La Crucifixion est représentée quatre fois à la basilique Saint-François à Assise[8]. Plus vivace et démonstrative dans l'expression des sentiments est l'image dans le bras transversal de l'église inférieure d'Assise, par un élève de Giotto, vers 1308-1310 (fig. 3) ; neuf anges se désolent dans le ciel, dont trois recueillent le sang qui coule ; la Mère de Dieu s'est affaissée et git sur le sol comme sans vie ; trois femmes agenouillées, dont une figurée de dos, s'affairent autour d'elle ; deux autres, dont une nimbée, derrière saint Jean, regardent vers la croix, avec des gestes de deuil pathétiques, et tenant la bouche ouverte, suggérant par là qu'elles pleurent ou crient ; cinq franciscains sont agenouillés de l'autre côté, dont deux seulement sont nimbés ; debout au second plan, un groupe s'éloigne, des Juifs sans doute. Une autre Crucifixion a été peinte dans le même édifice, au cours des mêmes années, par le Siennois Lorenzetti, qu'un autel construit plus tard a endommagée ; les larrons ont été ajoutés, les regroupements sont abandonnés au profit d'une foule mélangée de soldats, de pharisiens à cheval ; la cruauté du supplice est renforcée par sa transformation en spectacle[9].

Les caractères du crucifix du XIVe siècle, à en croire le docteur Paul Thoby[10], ont été les suivants : la croix est presque toujours haute et étroite ; le *suppedaneum* ne subsiste que dans la peinture italienne ; le Crucifié présente une ligne variable

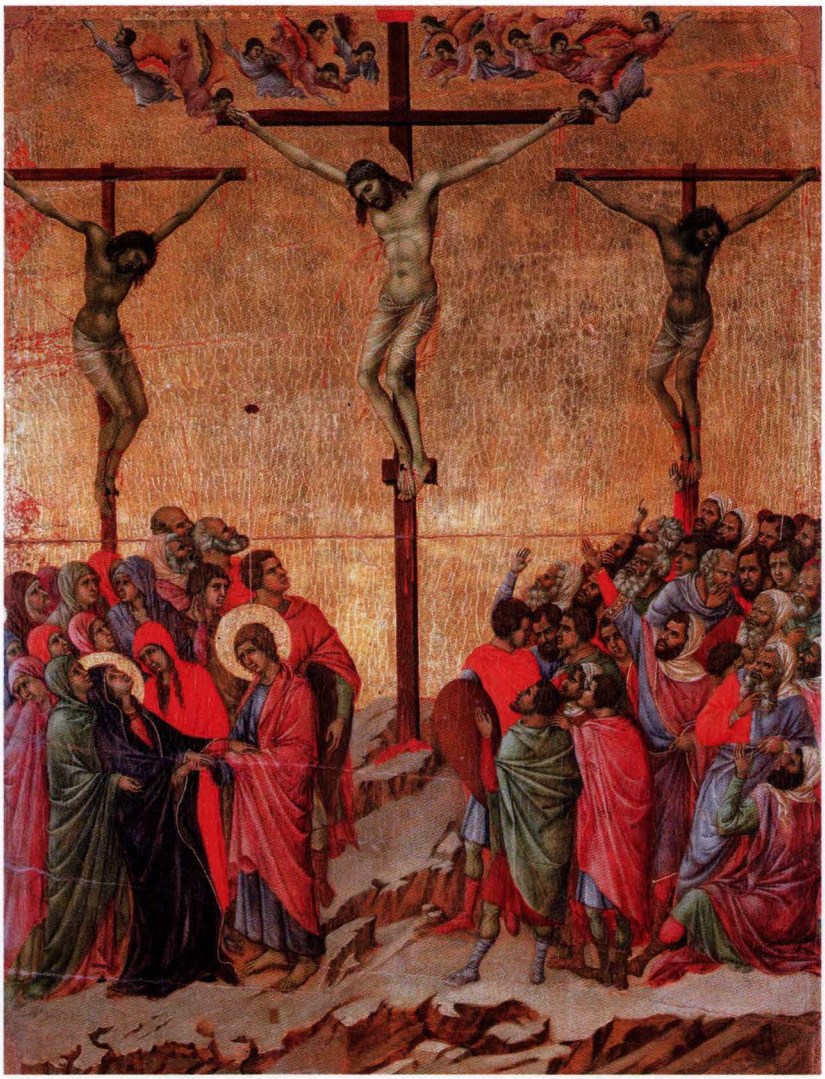


Figure 4 : Duccio di Buoninsegna, *Crucifixion*, panneau peint, *Maestà*, face postérieure, 1308-1311 ; Sienne, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo

selon qu'il s'agit d'Italie ou d'ailleurs, de la première ou de la seconde moitié du siècle ; dans la première, en Italie, Giotto rompt avec la ligne arquée des Byzantins, et adopte une ligne presque droite ; ailleurs, c'est la ligne en S allongé qui domine ; dans la seconde, elle connaît un redressement général. Le visage du Christ est douloureux, avec mesure en France, avec outrance le plus souvent dans l'école allemande ; il est calme et reposé dans la peinture italienne. Le *perizonium* descend jusqu'aux genoux. L'usage des longues traînées de sang se répand de plus en plus à mesure que l'on avance dans le XIVe siècle.

3/ Duccio, Sienne, *Maestà*.

Duccio (1255-1318), au registre principal de sa fameuse *Maestà* du musée de l'Œuvre à Sienne, a peint entre 1308 et 1311 un panneau (100 x 76 cm) (fig. 4) comportant le Calvaire au complet, pourrait-on dire, avec les trois condamnés se détachant sur un fond doré, provoquant deux attroupements. Au ciel, une douzaine d'angelots formant une escadrille compacte et se désolant, deux d'entre eux paraissant soutenir la traverse horizontale de la croix. Celle-ci est très haute. Le Christ a été crucifié à l'aide de trois clous seulement, il est doté d'un nimbe de grand diamètre et sa tête est coiffée de la couronne d'épines ; il est mort, saigne abondamment, son sang coule jusqu'à terre, en l'occurrence un sol rocheux fissuré sans la moindre pousse d'herbe ; à ses côtés les deux larrons, cloués eux aussi, mais sur des croix du type *crux commissa*, avec quatre clous et sans *suppedaneum* ; ils sont morts également, leur fin a été provoquée par le brisement de leurs jambes, qui a laissé des traces sur leurs tibias. Les trois suppliciés ne sont vêtus que d'un *perizonium* transparent sans que leur sexe soit visible, ce qui peut s'expliquer par respect de la pudeur.

La foule compacte est formée de deux groupes distincts. À gauche, une dizaine de femmes accompagnant Marie, toutes voilées. Celle aux cheveux longs qui se tient à droite, habillée de rouge vif et regardant vers le spectateur, pourrait être la Madeleine. Les disciples, quant à eux, se tiennent en première ligne, ils sont six, trois jeunes et trois plus âgés, cinq d'entre eux regardent vers la croix, tandis que saint Jean, nimbé, lui tourne le dos parce qu'il s'est retourné vers la Vierge en train de défaillir. Ce motif de la pâmoison est encore en voie d'élaboration à cette époque. Marie, qui se tenait droite dans la fresque de Cimabue (fig. 1) et encore à peu près dans celle de Giotto (fig. 2) est ici en train de perdre connaissance, comme dans la Crucifixion de la basilique d'Assise (fig. 3) : elle tente de s'accrocher aux bras de Jean mais commence à vaciller en arrière[11], ce qui provoque le geste de soutien de sa compagne placée derrière elle sur la gauche. La pâmoison de la Vierge va progressivement s'accentuer, par exemple chez un disciple de Duccio auteur d'un petit panneau peint où la Vierge tombe en arrière, ou dans un panneau de Bernardo Daddi daté d'avant 1328, et *a fortiori* dans le panneau du *Polyptyque Orsini* de Simone Martini conservé à Anvers (fig. 5), où elle est quasiment allongée par terre de tout son long, ayant perdu connaissance. En revanche Giotto, à la chapelle Scrovegni de Padoue, la retient et l'empêche de tomber en imaginant le soutien d'une femme et de saint Jean... Dans un panneau peint sur bois par Lorenzetti à Sienne, vers 1340, et conservé à New York, au Metropolitan Museum of Art, Marie paraît plutôt s'effondrer en tombant par-devant, comme dans le panneau de Giotto conservé à Munich ou le tableau de Jean de Beaumetz (voir chap. 6, IV/1 et fig. 11).

Sur la droite, sous le mauvais larron (barbu alors que le bon, figuré plus jeune, ne porte qu'en léger collier de barbe), un groupe compact de Juifs adultes, ils sont plus d'une vingtaine, d'âges variés, quelques-uns jeunes et imberbes, la plupart âgés et barbus, huit d'entre eux ont la tête couverte ; pas une seule femme parmi eux ; peut-être y a-t-il quelques soldats, si l'on en croit le bouclier tenu par celui qui se tient au plus près de la croix. Des bras se dressent, qui témoignent de discussions animées ou d'invectives ; celui en bas sur la droite est assis par terre, on se demande pourquoi. Une absence à noter : il n'y a pas un seul homme à cheval, ce qui était déjà le cas chez Cimabue et Giotto, mais va bientôt cesser d'être la règle.

4/ Simone Martini, *Polyptyque Orsini*.

Le panneau (29,5 x 21,5 cm ; 24,5 x 15,5 cm hors cadre) du *Polyptyque Orsini* peint entre 1333-1337 par Simone Martini (il est signé *Pinxit Symon*) et conservé à Anvers, au musée royal des Beaux-Arts (fig. 5), fait partie d'un polyptyque portatif comportant quatre panneaux bifaces, avec d'un côté quatre scènes de la Passion (Portement de croix, Crucifixion, Déposition de croix et Lamentation), et de l'autre l'Annonciation. Il a probablement séjourné à la fameuse chartreuse de Champmol dès la fin du XIVe siècle, à l'époque où Jean de Beaumetz (voir chap. 6, IV/1 et fig. 11), Jean Malouel et les frères de Limbourg entrent au service de Philippe II de Bourgogne, dit Philippe le Hardi, fondateur de ladite chartreuse, ce qui explique que les scènes de la Passion aient influencé l'art de l'enluminure française ; il y est resté jusqu'en 1791.

Simone Martini s'est dispensé de peindre les deux larrons qui ont été crucifiés en même temps que le Christ sur le Golgotha, sans renoncer pour autant à peindre l'attroupement. Le Christ est cloué avec trois clous et *suppedaneum*, sur une croix qui le place de nouveau très au-dessus des deux groupes de témoins. Il porte le *perizonium* transparent déjà rencontré, qui fut de règle à cette époque et le restera environ un siècle encore. Il n'a plus sa

Figure 5 : Simone Martini, *Crucifixion, Polyptyque Orsini*, panneau peint, 1335-1337 ; Anvers, Koninklijk Museum

Figure 6 : Andrea di Bonaiuto, fresque, 1365-1367 ; Florence, Santa Maria Novella, « chapelle des Espagnols »

couronne d'épines sur la tête – on dirait qu'un homme âgé s'en est emparé (si c'est bien elle), qui se tient sur la droite et la brandit. Le Christ est mort, sa tête au visage souffrant tombe par-devant. Le porte-lance casqué qui achève de lui percer le côté porte la main gauche à ses yeux, geste qui fait allusion au miracle dont il fut gratifié ; en effet, il était aveugle, et il a donc fallu, pour que sa lance perce Jésus au côté, qu'un autre soldat (le barbu qui se tient derrière lui), de son bras à manche rouge, guide son geste en lui saisissant le poignet ; une goutte du sang du Christ va lui faire recouvrer la vue ; derrière lui le porte-éponge, qui tient ladite éponge imbibée de vinaigre au bout d'une longue perche.

Deux anges se lamentent, celui de gauche paraît se boucher les oreilles. Devant, à gauche au premier plan, deux saintes femmes s'apitoient sur le sort de Marie évanouie, étendue sur le sol ; saint Jean se penche vers celle que le Christ lui a désignée comme sa mère. Entre eux et les soldats, quatre jeunes garçons – deux autres encore plus jeunes se tiennent du côté du groupe compact de droite, celui des soldats qui sont casqués pour la plupart et tiennent des lances ou des étendards portant la marque du pouvoir romain SPQR (*Senatus Populus Que Romanus*) au nom duquel le verdict concernant le Christ, celui de sa condamnation à mort, a été exécuté. La présence d'enfants dans une scène de Crucifixion constitue une première dans l'histoire du sujet, elle est propre à l'art d'Occident et jusqu'à plus ample informé totalement inconnue de l'art des Orients chrétiens. Quant à celle de la Madeleine agenouillée, cheveux dénoués, embrassant le pied de la croix, ce n'est plus une nouveauté, mais Simone Martini en a donné une version éloquente qui va inspirer bon nombre d'artistes et lui permettre de se maintenir dans l'histoire de la Crucifixion quasiment jusqu'à nos jours.

5/ Pietro Lorenzetti.

La Crucifixion, tempera et or sur bois, 41,9 x 31,8 cm, vers 1340 ; New York, Metropolitan Museum of Art. Bien qu'elle soit de dimensions plus réduites que les œuvres précédentes et comporte moins

de figurants, cette scène peinte par l'un des peintres les plus innovants du Trecento gagne encore en intensité dramatique par le sang qui gicle avec une force et une abondance insolites des plaies du Christ et en particulier de sa plaie au côté, et l'irruption de cinq paires de cavaliers romains, quatre au fond (celle au pied du Christ comporte un cavalier mains jointes au nimbe à sommet triangulaire : le centurion converti) et celle du premier plan sur la droite, sans parler de la pâmoison de la Vierge, aux effets accentués, se tassant sur elle-même et soutenue cette fois par trois femmes nimbées, et de la présence militaire romaine, obsédante, qui s'affiche en particulier, à plusieurs reprises, par le sigle SPQR affiché par les tuniques des soldats. On retrouve chez les trois condamnés le *perizonium* transparent, la différence des âges entre le bon larron (jeune) et le mauvais, dont on est en train de briser les jambes, se maintient également, et le soin apporté au rendu des vêtements, comme celui accordé aux armures, saute aux yeux.

6/ Andrea di Bonaiuto, Florence.

Andrea di Bonaiuto (ou Andrea Bonaiuti, ou encore Andrea da Firenze), né dans les années 1320, actif de 1343 à 1377, a réalisé dans les années 1365-1367 à l'église Santa Maria Novella de Florence une fresque monumentale, dans la « chapelle des Espagnols » (fig. 6). Cette chapelle est l'ancienne salle capitulaire du couvent des Dominicains. Elle fut construite entre 1343 et 1355 et n'a reçu son nom actuel qu'en 1566, quand elle a été cédée à la colonie des Espagnols qui s'était établie dans la cité de Florence à la suite du mariage d'Éléonore de Tolède avec Cosme Ier de Médicis, en 1539. Les fresques furent réalisées dix ans après l'achèvement de la construction par Bonaiuto et ses collaborateurs, sur un programme iconographique du précédent prieur du couvent, Fra Jacopo Passavanti. Très solidement construit, ce cycle pictural comprend sur le mur du fond la Passion, la Crucifixion, et la Descente aux enfers et sur les voûtes la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte, mais aussi, sur les murs adjacents, les missions de l'Ordre dominicain pour la sauvegarde de la doctrine et la lutte contre l'hérésie.

La Crucifixion, avec ce qui la précède, figuré au niveau inférieur, à savoir la montée au Calvaire, et ce qui la suit, la Descente aux enfers, occupe tout le mur du fond, que l'on découvre dès que l'on entre. Elle compte parmi les réalisations les plus impressionnantes de l'art italien du Quattrocento en raison de son caractère monumental, vivant, coloré, et du nombre impressionnant de personnages qui participent à un titre ou à un autre à la scène centrale, clairement distincte des deux autres nommées. L'on peut distinguer trois niveaux. Au niveau supérieur, se détachant sur un ciel de couleur violette, les trois crucifiés, dominant nettement les multiples témoins de leur supplice, tandis que huit anges en vol immobile, deux à hauteur de la traverse et six en dessous, adorent le Christ au centre (le plus extérieur sur la gauche porte les mains à son visage pour essuyer ses larmes, tandis que celui de droite manifeste sa douleur par ses mains), plus un groupe compact de cinq

Figure 7 : **Giusto de Menabuoi**, fresque, 1375-1378 ; Padoue, baptistère

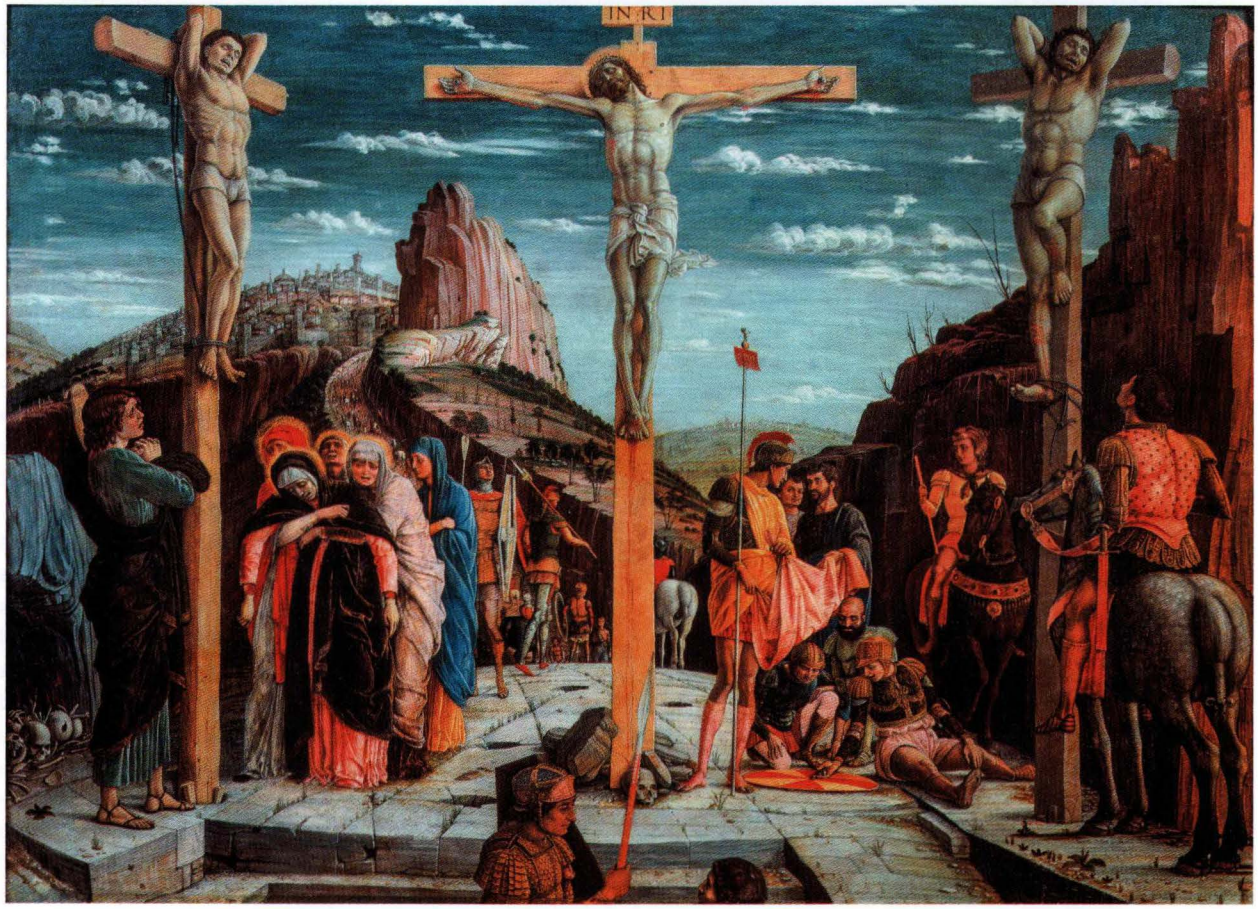
autres, à la droite du Christ au-dessus du bon larron, emportant son âme figurée par une silhouette aptère mains jointes, et de l'autre côté trois démons préparant dans une cuvette le liquide délétère où sera plongée l'âme du mauvais larron hurlant, une fois que le quatrième démon, juché sur sa croix, s'en sera emparé. Les deux larrons sont intégralement nus, tandis que le Christ, une fois de plus, est doté d'un *perizonium* transparent. On observe, striant le fond sombre, une dizaine de lances tenues par des soldats, et la pique du porte-éponge.

Les très nombreux témoins de l'évènement se répartissent ensuite de manière assez tranchée au niveau intermédiaire, sur deux étages. Au plus bas des deux, à gauche pour le spectateur, un groupe compact formé par Marie, les femmes qui l'accompagnent et quelques disciples dont saint Jean, toutes et tous nimbés. Des cavaliers arrivent par-derrière ; d'autres cavaliers peuplent la moitié droite. Au pied de la croix, un autre groupe compact, avec deux jeunes gens vus de dos qui paraissent collés à la croix, un vieillard de haute taille vêtu d'une tunique rose qui lève vers le Christ la tête et son bras droit ; juste derrière lui, le porte-éponge. En face de lui, un personnage somptueusement vêtu et la tête voilée qui devrait être un grand prêtre. Au-dessus, des cavaliers surtout, beaucoup d'entre eux sont casqués. L'un d'eux, sur la gauche, est tête nue mais nimbé, il est bien le seul dans ce cas, c'est à coup sûr le centurion qui a reconnu la divinité du Christ et la confesse publiquement. L'artiste a mis tous ses soins à multiplier les visages intercalés, beaucoup d'entre eux ont le regard tourné vers le Christ, qui domine la scène, à tous égards.

7/ Giusto de Menabuoi, Padoue.

Les fresques exécutées entre 1375 et 1378 par Giusto de Menabuoi (1320 ou 1330-1391) – son chef-d'œuvre –, au baptistère Saint-Jean-Baptiste de Padoue (fig. 7), constituent un ensemble époustouflant d'audace, de puissance et de réflexion. La structuration des scènes est savamment pensée, ce qui vaut par exemple à la Crucifixion d'être placée juste en dessous de la figure christique de Dieu en train de créer l'univers, de fa-

Figure 8 : Andrea Mantegna, *Crucifixion*, huile sur bois, 67 x 93 cm, 1457-1459 ; Paris, Louvre



çon à suggérer que le sacrifice du Christ en croix fait écho à la Création et doit être interprétée comme l'aurore de la « re-création ».

Les trois crucifiés sont mis en valeur aussi bien par leur échelle que par la hauteur de leurs croix, qui les met en position de dominer la foule exceptionnellement dense qui se presse sur le Golgotha. Sur fond de ciel, sombre pour la circonstance, juste à la limite supérieure de la surface consacrée à cette scène, les symboles du soleil et de la lune encadrent celui du pélican en train de se percer le flanc à coups de bec pour nourrir ses petits affamés attendant dans leur nid d'être nourris, selon une parabole animalière qui a son origine dans le *Physiologus*[12], un recueil écrit en grec par un auteur inconnu vers les années 200 de l'ère commune, recueil qui fut traduit en latin, christianisé et versifié au cours du Moyen Âge, racontant les mœurs de certains animaux réels ou fantastiques, et dans lequel puiseront les bestiaires médiévaux[13]. Six anges descendent du ciel et convergent vers le Christ dont le lancier est en train de percer le côté tandis que le porte-éponge, tout en bas, ayant fini sa besogne, au centre, s'éloigne en emportant sa lance et le seau de vinaigre. Le Christ est mort, donc, et un bourreau s'emploie depuis une échelle à briser les jambes du larron de droite afin qu'il expire sans tarder. Les deux larrons ont été crucifiés avec quatre clous (Jésus avec seulement trois), leurs bras croisés levés, leurs pieds reposant sur un *suppedaneum* comme ceux du Christ : trois particularités des plus rares.

Les témoins sont rangés de nouveau sur deux étages distincts, comme ils le sont chez Lorenzetti, mais de manière cette fois très tranchée ; en haut, au plus près des trois gibets, une foule dense de soldats montés et casqués, portant des lances ; le sigle SPQR, qui revient plusieurs fois, aussi bien sur des vêtements que sur les deux étendards de droite, les désigne clairement comme des militaires romains ; faisant face au spectateur, le centurion converti, porteur d'un couvre-chef à plume, désigne de la droite le Christ, on doit donc l'imaginer en train de prononcer sa confession de foi.

Plus bas, en rangs serrés, sur la gauche, derrière les trois femmes dont Marie, et saint Jean, qui sont les seuls personnages nimbés en plus du Christ (le centurion converti n'en a pas été pourvu), une trentaine de femmes sont massées, pas moins ; plus près du pied de la croix puis à droite de son pied, autant de têtes d'hommes, cette fois voilées ou enturbannées pour la plupart, où il faut reconnaître le peuple des Juifs ayant traduit Jésus en justice devant Pilate pour blasphème, plutôt que des badauds ordinaires ; une partie d'entre eux sont tournés vers les trois suppliciés tandis que les autres semblent s'intéresser ou participer à une vive discussion qui met aux prises un homme tête nue et plusieurs débatteurs, au-dessus de quatre bourreaux en train de tirer la robe du Christ aux dés. Saint Jean, nimbé, est tourné vers le spectateur comme un prédicateur à l'ambon vers son auditoire... Giusto da Menabuoi a fait la preuve d'un art consommé pour rendre une foule à la fois hétéroclite et passionnément attentive. L'intensité des regards est convaincante...

8/ Mantegna.

Le musée du Louvre détient le panneau central intitulé *Le Calvaire* (une huile sur bois de 67 x 93 cm) de la prédelle du Retable de San Zeno de Vérone peint par Mantegna en 1457-1459[14] (fig. 8). Sous un ciel atmosphérique peint de manière talentueuse, constituant l'une des récentes « conquêtes de la peinture[15] » de cette époque, et dans un paysage rocheux spectaculaire, l'on découvre au loin Jérusalem construite sur un belvédère, et vers laquelle affluent sur une large voie dallée au tracé impeccable quantité de passants, et le Golgotha, en contrebas, au premier plan, qui se présente comme une surface entièrement pavée. À gauche, le groupe des Saintes Femmes au nimbe rayonnant diffus, soutenant la *Mater dolorosa* chancelante, qui concentre sur elle tout le tragique de la scène ; à droite, des soldats, trois d'entre eux assis par terre jouant la tunique du Christ aux dés, les autres, debout ou à cheval, assurant la garde du lieu. Le Christ entre les deux larrons est crucifié comme eux sur une haute croix, mais avec des clous, tandis qu'ils y sont attachés par des cordes. Son corps est droit, conservant « le thorax et l'abdomen du type de Byzance[16] », et sa musculature puissante est rendue avec grand soin. La tête légèrement rejetée en arrière est penchée sur l'épaule droite et son visage demeure paisible, tandis que les larrons exténués grimacent de douleur. Jean, vu de profil, se tient debout au premier plan sur la gauche et contemple le Crucifié en se désolant. Derrière lui, dans une anfractuosité, le sol est jonché de crânes. Ce tableau au contenu dramatique ne manque pas de détails soignés pittoresques, en particulier la forme des rochers, les vêtements et les armes, et jusqu'à la queue du cheval pommelé du premier plan à droite, qui a été soigneusement tressée par son propriétaire...

9/ Canavesio, La Brigue.

Giovanni Canavesio (vers 1420/1430-1500 ?) est un prêtre piémontais auteur d'une demi-douzaine de polyptyques et de bon nombre de fresques en Italie du Nord, autour de Turin, de Cuneo, de Nice, et aussi en Sardaigne. Avec la collaboration de Giovanni Baleison, il a peint à fresque, vers 1492, entièrement, les murs de la nef de l'église Notre-Dame-des-Fontaines, à La Brigue, dans les Alpes-Maritimes, sur la route qui descend du col de Tende vers la Méditerranée à Vintimille, ce qui valut à cette église d'être saluée comme « la chapelle Sixtine des Alpes méridionales[17] ». Ce fut en tout état de cause une église de pèlerinage très fréquentée, près d'une source réputée miraculeuse depuis des siècles. Le peintre l'a recouverte d'une succession de tableaux formant tout un cycle de la Passion du Christ de vingt-cinq ta-

bleaux (en tout 123 m²), et du Jugement dernier (75 m²), conçus dans une perspective pastorale didactique, comme un outil catéchétique, et traités dans un style relevant du gothique international, avec une tendance réaliste marquée, parfois presque brutale, qui le rapproche de peintres de l'Europe du Nord comme Jérôme Bosch et Bruegel l'Ancien.

Le tableau réservé à la Crucifixion est mouvementé et tragique, le ciel n'y a droit qu'à la portion congrue, tandis que le lopin de terre autour des trois croix donne l'impression d'un entassement désordonné de silhouettes s'agitant dans tous les sens (fig. 9). Le Christ en croix est environné, de bas en haut, de personnages se livrant à des actions tantôt violentes, tantôt dramatiques, depuis l'action des bourreaux brisant les jambes des larrons et du porte-lance perçant le côté du Christ, jusqu'à la Vierge effondrée au milieu des Saintes Femmes, à l'âme du mauvais larron emportée sur une pique par un démon, et aux soldats jouant la tunique du Christ aux dés et prêts à s'entretuer – l'un d'eux passe un très mauvais quart d'heure. Les seuls personnages tant soit peu paisibles de cet ensemble sont la Madeleine au pied de la croix et le centurion à l'allure princière prononçant sa confession de foi inscrite en latin sur une banderole : *Vere Filius Dei erat iste* (« Celui-ci était vraiment le Fils de Dieu »). Une autre Crucifixion de Canavesio est conservée, sur la façade du palais communal d'Albenga en Ligurie, qui a été peinte vingt ans plus tôt, en 1472, et une autre encore, vers 1485-1490, placée sous une naissance d'Adam, à la chapelle Saint-Sébastien de Saint-Étienne-de-Tinée.

Figure 9 : Giovanni Baleison et Giovanni Canavesio, *Crucifixion,* fresque, 1492 ; La Brigue, Notre-Dame-des-Fontaines

10/ Giovanni Donato da Montorfano. Giovanni Donato da Montorfano (vers 1460-1502/1503), dans une veine à la fois plus variée du point de vue chromatique et beaucoup moins agitée, que l'on dirait presque tranquille n'était le sujet, a peint à fresque en 1495 un calvaire à trois croix dans le réfectoire du monastère de Santa Maria delle Grazie, à Milan. On y retrouve l'étagement en hauteur des œuvres précédentes, avec de nouveau, mais encore plus haut, les crucifiés nichés sur un fond de ciel sombre dans les arcs de voûte de l'architecture et visités par des anges, sauf le mauvais larron, qui l'est par un démon. En dessous, le peintre a réservé un étage de sa composition au paysage avec au centre un superbe palais ou plutôt, on ne demande qu'à le croire, le haut mur d'enceinte de Jérusalem, au-dessus duquel émergent des dômes et des clochers, et plus bas, deux populations superposées, avec les soldats, à cheval pour la plupart, et les Saintes Femmes et les disciples au niveau du sol.

11/ Bramantino.

D'un tout autre genre, très originale également, l'huile sur toile (372 x 270 cm) peinte en 1510-1511 par Bramanteo Suardi, dit Bramantino (1465-1530), aujourd'hui à la Pinacothèque de Brera à Milan[18] (fig. 10). La scène revêt une grande solennité, en raison de sa construction symétrique et perspectiviste, de la disposition des trois croix, de la dignité des condamnés, du hiératisme des témoins debout au pied des croix et de l'ampleur des vêtements dont ils sont drapés, qui les transforment en autant d'acteurs (dont aucun n'est nimbé, pas plus d'ailleurs que le Christ ne l'est). Y contribuent également l'horizon ultra-urbanisé (avec sur la droite un édifice à toit pyramidal quelque peu anatopique) et la double confrontation, celle du soleil et de la lune, symboles rescapés, considérés comme compatibles par l'artiste en dépit du fait que son ciel à la tombée du jour est carrément atmosphérique, et celle, devenue rarissime à cette époque, d'un ange revêtu d'une dalmatique rouge, à gauche, et d'un démon ailé et cornu totalement nu, à droite, l'un et l'autre juchés sur un petit nuage et faisant des gestes qui indiquent qu'ils sont en train non de s'accorder sur la répartition entre eux de l'âme du bon larron et de celle du mauvais – qui n'a jamais fait entre eux, dans l'art, ni dans les apocryphes ni dans la littérature spirituelle ou théologique, l'objet d'aucune négociation –, mais de discuter pied à pied pour savoir lequel des deux est qualifié pour s'emparer de l'âme du Christ – ce débat paraît totalement insensé, et *La Crucifixion au dominicain* de Colmar (voir chap. 6, IV/2 et fig. 12), des années 1400, coupait court d'avance à ce genre de débat à la fois anachronique et anatopique lui aussi quand il s'agit de celle du Christ –, que les deux mains du Père recueillent directement. Une autre bizarrerie de ce tableau est qu'aucune particularité iconographique ne permet de distinguer le bon larron du mauvais, sauf à décider que le bon est placé à la droite du Christ... On relève aussi l'absence des bourreaux et de tout soldat romain.

12/ Gaudenzio Ferrari, Varallo.

Gaudenzio Ferrari (1475-1547), dit le Milanais, actif dans le Piémont et en Lombardie, a réalisé en 1513, dans l'église Santa Maria delle Grazie de Varallo, dans le Piémont, un mur peint (10,4 x 8 m), signé *Gaudenzius Ferrarius Vallis Siccidae pinxit*, comportant un cycle christique fait d'une série de tableaux d'égale superficie disposés sur trois rangées superposées, commençant avec une Annonciation en haut à gauche et s'achevant par une Sortie du tombeau en bas à droite, soit vingt compartiments en tout, plus un qui occupe la surface de quatre, au centre, à savoir une Crucifixion qui rappelle à bien des égards celle de Canavesio à La Brigue (fig. 9) : elle aussi est construite en hauteur et fort peuplée, aussi bien au ciel, où volent et se désolent quatre anges (dont celui de droite qui essuie

Figure 10 : Bramantino, *Crucifixion*, huile sur toile, 372 x 270 cm, 1510-1511 ; Milan, Pinacothèque Brera

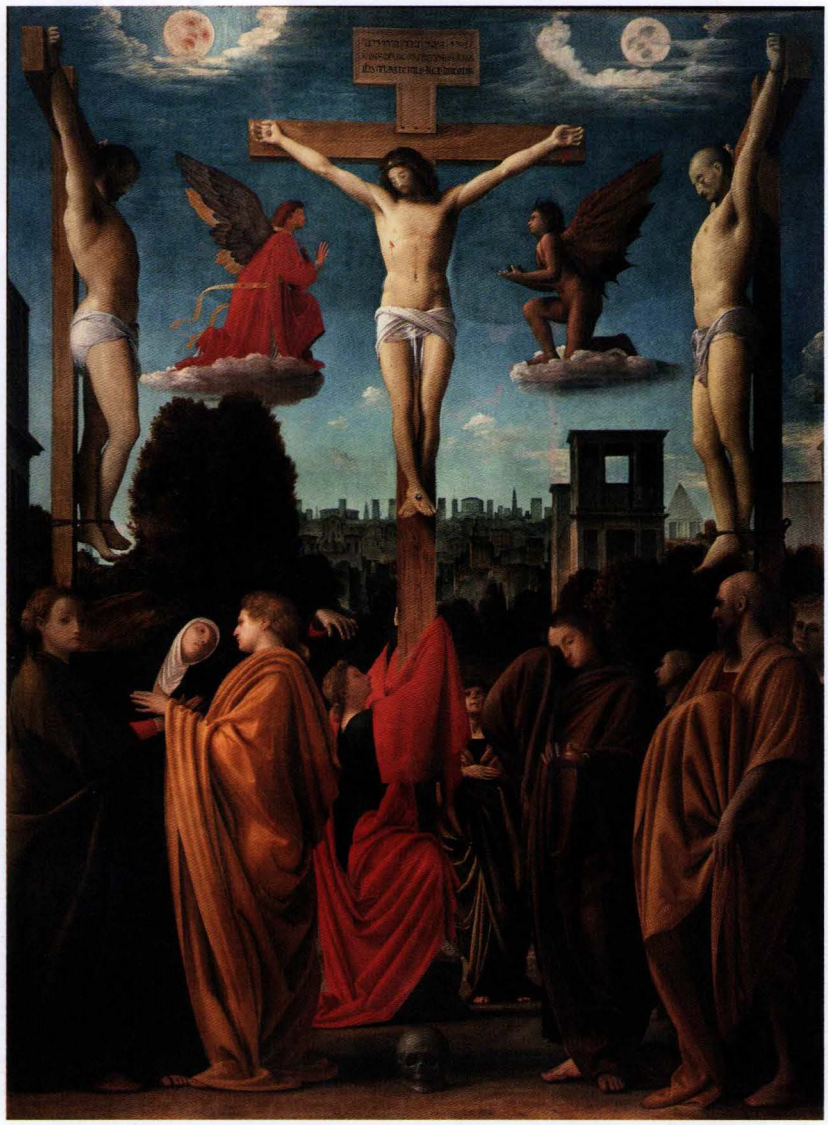


Figure 11 : **Jan Van Eyck**, *Diptyque de la Crucifixion et du Jugement dernier*, peinture sur bois transposée sur toile, 56 x 19,7 cm par panneau, vers 1430 ; New York, Metropolitan of Museum of Art

ses larmes à l'aide d'un mouchoir, ce qui n'est pas commun), que dans l'étage supérieur de la composition, peuplé des trois crucifiés, des étendards romains marqués du sigle SPQR et où quatre autres anges s'activent dont deux qui recueillent le sang du Christ dans des calices, et *a fortiori* sur terre, avec la troupe montée (on compte au moins six chevaux) et des soldats, et en dessous, les groupes habituels, avec celui des femmes soutenant la Vierge en train de s'évanouir, à gauche, saint Jean à droite, des badauds, des mères avec leur enfant dans les bras, les soldats tirant la robe du Christ aux dés, dont celui du premier plan à droite qui s'incline en prenant appui de la main sur sa cuisse gauche, sans oublier le chien bondissant au centre.

II/ CALVAIRES PEUPLÉS DES PEINTRES ALLEMANDS OU FLAMANDS

1/ *Wehrdener Kreuzigung.*

Ce panneau de bois (169 x 111 cm) réalisé vers 1340-1350, conservé à Cologne au Wallraf-Richartz Museum, et dénommé *Wehrdener Kreuzigung*[19], tient son nom d'un quartier de la ville de Völklingen dans la Sarre. Il pourrait avoir pour origine la France du Nord plutôt que l'Allemagne. Mais en tout état de cause, le peintre semble bien connaître la peinture italienne, en particulier celle de Lorenzetti et de Duccio ; il s'en inspire visiblement, en particulier pour camper des silhouettes allongées, presque filiformes, avec les yeux bridés, comme dans la peinture toscane des premières décennies du Trecento. Son tableau est un représentant typique de ce que l'on appelle le style gothique international.

La Crucifixion est située par lui sur un sol escarpé et rocheux – il n'y a pas la moindre trace de végétation. Le fond du ciel est lui-même uni et de la couleur du paysage. Deux groupes d'anges descendent du ciel, certains en se voilant le visage ou en se tordant les mains par affliction – ce sont des cousins germains de ceux de Giotto. Trois anges de plus grandes dimensions volent sous les bras du Christ. Les trois Crucifiés sont fixés sur leurs gibets en hauteur ce qui les place nettement au-dessus des témoins. Les deux larrons, une fois n'est pas coutume, ont des allures si identiques que l'on dirait des jumeaux, ce qui ne favorise aucune hypothèse, hormis le placement à droite ou à gauche, sur celui des deux qui est « le bon » – il sont par ailleurs figurés, autre fait rare, comme des hommes âgés à la barbe et aux cheveux blancs, au demeurant très dignes, chacun doté d'un long *perizonium* de couleur, bleu pour l'un et rouge pour l'autre, c'est leur principale distinction, qui lui descend jusqu'aux genoux. Celui du Christ est dans le même cas. Le corps du Sauveur est d'une maigreur exceptionnelle. Deux personnages cachés jusqu'au torse par la ligne du relief le contemplent la tête complètement renversée ; une banderole inscrite identifie dans celui de droite le centurion converti. L'autre, à gauche, est le porte-lance, en train de percer le torse du Christ.

Le groupe de gauche sous la croix comporte la Vierge soutenue au coude gauche par une femme accompagnée d'une autre qui se tord les mains d'affliction, peut-être Marie Madeleine, avec derrière saint Jean tenu aux épaules par un disciple. Dans le groupe de droite derrière le porte-éponge de taille naine, sept personnages ; l'un d'eux, au premier plan, tient une épée et porte un diadème – on est en droit de se demander si ses pieds reposent vraiment sur le sol. Un personnage âgé, chauve et barbu, la main sur son épaule, lui désigne le Crucifié. À part le porteur d'épée, pas un seul soldat, pas un seul chevalier. De même le peintre s'est dispensé du tirage au sort de la tunique du Christ.

2/ Jan Van Eyck.

Dans le volet gauche (56 x 19,7 cm : une peinture sur bois transposée sur toile) du diptyque de dévotion privée « depuis longtemps l'objet d'attributions divergentes[20] », *Le Calvaire et Le jugement dernier*, qui aurait été commandé par le duc de Bourgogne Philippe le Bon et qui est conservé à New York, au Metropolitan Museum of Art, en face d'un volet consacré à la Parousie et au Jugement dernier[21], Van Eyck a peint vers 1430 les trois crucifiés (fig. 11) sur de hautes croix du type *crux commissa* (en T), très au-dessus d'une foule dense, sur un fond de ciel avec quelques cumulus de beau temps et le croissant de lune sur la droite. Les deux larrons ont les yeux bandés et une fois encore sont attachés en croix non par des clous, mais par des cordes. Très étroit, le panneau se développe tout en hauteur, depuis un premier plan avec la foule massée au pied des trois croix, avec au fond la ville de Jérusalem et ses bâtiments publics, et à l'horizon une chaîne de montagnes comportant des sommets enneigés. Le peintre a installé en hauteur le spectateur, au niveau des condamnés, lui permettant de voir les couvre-chefs des personnes présentes, depuis les casques métalliques luisants jusqu'aux turbans de couleur, en passant par les coiffes les plus variées.

La croix du Christ est surmontée d'un *titulus* avec inscription en trois langues. Le Sauveur est mort, encore porteur de la couronne d'épines, il a la bouche ouverte et les cheveux en désordre ; il porte un très court *perizonium* transparent qui contraste avec celui des deux larrons, si bien que l'on peut avoir d'abord l'impression qu'il est intégralement nu ; il s'en faut d'ailleurs de peu... Il est cloué les bras à l'horizontale et les pieds croisés, sans *suppedaneum*. Le porte-lance aveugle est en train de percer le côté droit du Christ, son geste étant dirigé de nouveau par un personnage vu de dos

Figure 12 : Maître du calvaire Wasservas, panneau peint, vers 1420-1430 ; Cologne, Wallraf-Richartz Museum

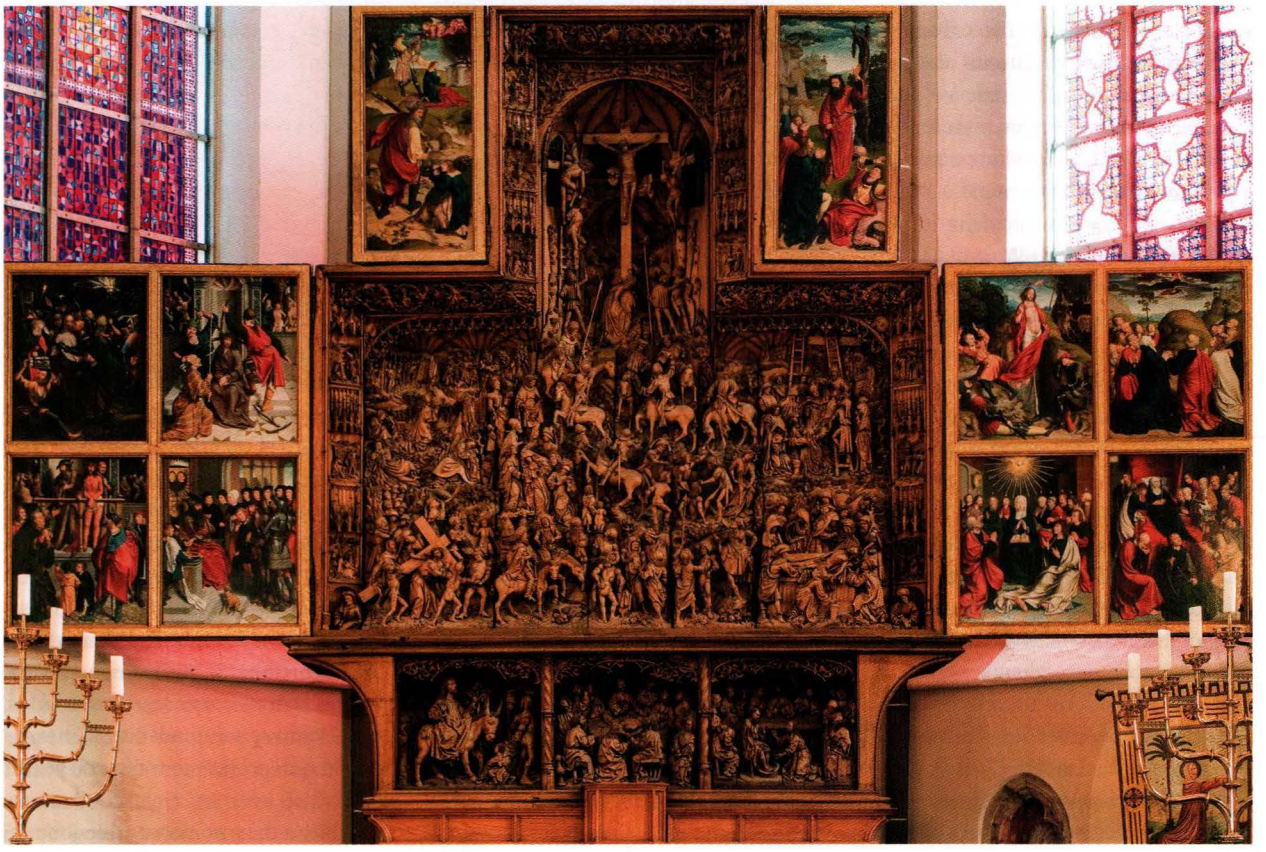
coiffé d'une toque de fourrure. Le sang coule abondamment, jusqu'à terre.
Tout autour de la croix, quelques piétons, et quantité de dignitaires à cheval : ils sont une bonne vingtaine, qui s'interpellent en riant, le porte-lance et le porte-éponge étant perdus parmi eux mais remplissant leur office. Jan Van Eyck se serait autoportraituré sur la droite, dans le personnage au bonnet rouge au pied de la croix en train de regarder vers le Christ, ainsi que son commanditaire, coiffé, lui, d'un bonnet bleu, avec un col à revers d'hermine, et placé contre le cadre. Au premier plan, saint Jean accablé[22], tenant contre lui la Vierge effondrée, à peine reconnaissable sous la tunique bleue qui l'enveloppe jusqu'à la faire disparaître, avec deux femmes derrière elle, un personnage vu de dos, et la Madeleine agenouillée sous l'étoffe accumulée, regardant vers le Crucifié. Une femme (enceinte ?) enturbannée se tient debout en retrait sur la droite, d'allure impassible. Les deux volets ont chacun une inscription latine gravée en majuscules qui court d'un bout à l'autre de leurs cadres. Elle témoigne de la culture de haut niveau qui était commune entre le peintre et son commanditaire[23].
L'inscription du cadre du tableau de gauche, celui de la Crucifixion, est toute tirée de la prophétie du Serviteur Souffrant d'Isaïe 53 (6 – 7) : « Dieu l'a chargé lui seul de l'iniquité de nous tous. Il a été offert, parce que lui-même l'a voulu, et il n'a point ouvert la bouche. Il sera mené à la mort comme une brebis qu'on va égorger ; il demeurera dans le silence sans ouvrir la bouche, comme un agneau est muet devant celui qui le tond. [...] » (8 – 9) : « Je l'ai frappé cause des crimes de mon peuple. Et il donnera les impies pour le prix de sa sépulture, et les riches pour la récompense de sa mort. [...] » (12) : « Il a livré son âme à la mort, et [...] il a été mis au nombre des scélérats, [...] il a porté les péchés de plusieurs, et [...] il a prié pour les violateurs de la loi » (traduction de Lemaître de Sacy)[24].

3/ Maître du Kalvavienberg et Maître Arnt von Zwolle.

L'artiste communément appelé, faute de mieux, le Maître du Kalvarienberg (de la « montagne du Calvaire »), un membre de la famille Wasservass, a peint un ta-

bleau très original (fond d'or, tempera sur bois de hêtre, 128 x 176 cm, vers 1420-1430 ; Cologne Wallraf-Richartz Museum) (fig. 12), qui passe pour l'une des premières peintures allemandes rentrant néanmoins dans la catégorie de l'art flamand, du fait de son inspiration, puisée également chez les artistes de Bourgogne et dans certaines crucifixions italiennes comme celle de la peinture murale de Lorenzetti dans la nef gauche de la basilique inférieure d'Assise (1326-1329). Le cadre est celui des collines autour de Jérusalem, figurée en haut à gauche, comme une ville dont le décor comporte des statues monumentales sur colonnes, contresens culturel souvent commis par les peintres occidentaux de la fin du Moyen Âge, des statues en ronde bosse à Jérusalem étant radicalement impensables. Plutôt qu'une « montagne du Calvaire », il s'agit d'une « montée au Calvaire », avec le moment du chemin de croix évoqué par étapes successives au-dessus des quatre donateurs agenouillés : le couple des Wasservass, placés dans l'angle inférieur gauche avec leurs habits sombres et leurs armoiries ; et un autre couple en habits verts accompagné de leur petite fille, qui leur fait pendant à droite. Suivi par une troupe à cheval compacte et accompagné par un groupe de cinq femmes toutes dotées d'un vaste nimbe (alors que lui-même ne l'est pas, ce qui surprend : un oubli, peut-être ?), le Christ est montré tombant à terre sous le poids de la croix ; la personne du premier plan habillée de rose pâle qui a la tête complètement voilée ne réapparaît pas dans le groupe à l'aplomb de la croix, où ne se trouvent plus que quatre têtes nimbées). Pour pouvoir se relever, le Christ aura besoin de l'aide d'un homme chapeauté soulevant le gibet, tandis qu'un autre vêtu de blanc lui intime l'ordre de se relever en le menaçant de sa baguette, et qu'un troisième au vêtement vert et brandissant un marteau le tient comme en laisse en le précédant. Devant cette étape du Portement de croix, un autre groupe, avec semble-t-il les deux larrons pieds nus, celui qui a le collier pointu de barbe noire et l'autre aux cheveux roux, les mains ficelées dans le dos. Ils ignorent les deux cavaliers derrière eux, et les badauds, avec l'enfant chapeauté sur les épaules de son père. Plus loin en continuant la courbe de niveau, est représentée la scène du

Figure 13 : Kalkar, groupe sculpté, vers 1500 ; église Saint-Nicolas, retable du maître-autel



crucifiement *stricto sensu*. Cinq bourreaux d'âges variables s'activent pour attacher le Christ sans ménagement sur la croix posée à terre et enfoncer les clous à coups de marteau. Une femme nimbée, peut-être Marie Madeleine, mais plutôt Marie, s'est approchée du Christ allongé comme auprès d'un défunt sur son lit de mort ; debout derrière, de nouveau, quatre silhouettes nimbées, et une dizaine de témoins, dont deux à cheval, habillés et coiffés de manière à évoquer l'Orient et ses populations.

La caravane paraît tourner autour du calvaire proprement dit, et quand elle réapparaît après le tournant du chemin, la Crucifixion a eu lieu, le Christ a sa plaie au côté, il est donc mort, les larrons le sont aussi, on leur a brisé les jambes, cela vient d'être fait en ce qui concerne celui de droite... et déjà, si l'on en croit le nombre de chevaux dont on voit surtout l'arrière-train, la troupe s'en va, laissant les condamnés à leur triste sort, et se désintéressant de leurs proches.

Avant de poursuivre dans l'analyse d'une série symptomatique de panneaux peints, signalons que ce genre de tableaux très peuplés a eu aux XVe et XVIe siècles des versions sculptées en ronde bosse, par exemple à l'église Saint-Nicolas de Kalkar, dans le land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, qui offre à elle seule neuf exemples de compositions monumentales de ce type (il y en eut jusqu'à seize, chacun d'eux étant lié à une guilde ou à une confrérie et lui servant de point de repère). Celui du maître-autel (fig. 13), commencé en 1488 par Maître Arnt van Zwolle et achevé seulement vers 1500 après sa mort, comporte en son ouverture centrale, que révèle l'ouverture des volets peints, un Golgotha composé de ses trois croix surplombant un enchevêtrement d'un grand nombre de petites scènes composant à elles toutes un attroupement inextricable, avec les scènes du cycle christique précédant (le Christ à Gethsémani et le Portement de croix) et suivant (la Descente de croix et la Mise au tombeau) la Crucifixion proprement dite, avec encore en dessous, sur la prédelle, toujours en haut-relief, l'Entrée à Jérusalem, la Cène et le Lavement des pieds.

4/ Linzer Kreuzigung.

Le tableau intitulé couramment *Linzer Kreuzigung*, en raison de son emplacement au château de Linz en Autriche, est une peinture sur panneau de bois (214 x 152 cm)[25] réalisée vers 1435. Il est dû à un maître viennois et passe pour le plus grand du gothique allemand. L'on débat parmi les spécialistes pour savoir s'il était autonome ou s'il fut conçu comme le panneau central d'un polyptyque avec pour volets potentiels des tableaux actuellement disséminés à Budapest, Troppau et Vienne. Ses dimensions l'habilitent en tout cas à fonctionner comme retable d'autel.

Le schéma de composition en hauteur ne comporte pas la moindre évocation du paysage ou de la ville de Jérusalem. L'espace apparaît resserré, les témoins sont tous debout et les chevaux ont été laissés à l'écurie, ce qui n'empêche pas les linges autour des reins des condamnés d'être plus longs que de coutume et de manifester un début de liberté qui s'épanouira dans les tableaux de Lucas Cranach (voir fig. 14, et chap. 6, VI/4). Les trois condamnés ont rendu l'âme. Celle de Jésus n'est à peu près jamais symbolisée, sauf exception, comme dans *La Crucifixion au dominicain* (voir chap. 6, IV/2 et fig. 12). Celle du bon larron, figurée de manière conventionnelle par une petite figure nue, est recueillie dans un linge par un ange placé au-dessus de lui, tandis que celle du mauvais larron est saisie, apparemment contre son gré – tout indique qu'elle se débat –, par un démon cornu qui a fait irruption dans l'angle supérieur droit du panneau. Le Christ saigne à peine, l'accent n'est décidément pas mis ici sur le sang répandu. Le porte-éponge arrive trop tard, au point que l'on se demande à quoi sert son geste. Deux autres personnes dressent le bras et tendent l'index vers le Christ, une femme semble l'acclamer, et à l'inverse un homme à chapeau pointu, sur la gauche au-dessus des Saintes Femmes, lui fait la figue[26], c'est-à-dire lui destine ce geste obscène qui fait partie traditionnellement des *arma Christi* et compte parmi les offenses infligées au Christ par les bourreaux moqueurs lors de sa séance d'outrages au prétoire. Sous la croix, dix personnes nimbées : Marie Madeleine agenouillée tête nue touchant l'axe vertical d'une main qui n'arrive pas à convaincre qu'elle est bien une main droite ; derrière elle la Vierge avec saint Jean à sa gauche, mains jointes ; et derrière eux deux, sept femmes voilées et nimbées, parmi lesquelles, contre le cadre à gauche, la Véronique tenant la Sainte Face du Christ miraculeusement imprimée sur le linge qu'elle lui a tendu lors du chemin de croix. En face, un groupe compact avec trois dignitaires juifs, dont le grand prêtre chaussé de poulaines avec, sous lui, à même le sol, un crâne et quelques ossements, et à sa droite, reconnaissable à la jambe dans une armure, le centurion levant vers le Crucifié, en signe de reconnaissance, un bras également revêtu d'une armure, et derrière eux une dizaine de soldats casqués porteurs de lances, deux femmes, un jeune homme. Un homme tient le pied de la croix d'un air attristé et songeur...

Le Maître de l'Épitaphe Jüntel, qui doit sans doute beaucoup au Maître de Sierentz et à travers lui à Konrad Witz, le fameux peintre de Bâle, est l'auteur en 1449 d'un panneau peint sur bois (95 x 209 cm, conservé au Museum zu Allerheiligen de Schaffhausen) et constitué de deux moitiés distinguées par une colonne centrale, avec d'un côté l'évocation détaillée, et populeuse, du Portement de croix, au sortir de l'enceinte fortifiée de Jérusalem, avec en tête les deux larrons les yeux bandés, et de l'autre, sur fond de collines, la Crucifixion proprement dite, ou plutôt le calvaire avec les trois condamnés. Le tableau dans son ensemble joue du

Figure 14 : **Lucas Cranach l'Ancien**, *Crucifixion*, huile sur panneau, 121,1 x 82,5 cm, 1538 ; Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Chicago Art Institute

paradoxe dans la mesure où il raconte une condamnation cruelle, donnant lieu à un attroupement très dense, avec quantité de personnages, y compris des enfants en nombre, jouant au pied des trois croix, sur un parterre de fleurs... Priment la logique du récit en image et la sorte d'euphémisation provenant de l'attachement des artistes, de leurs commanditaires et des milieux pour lesquels ils créent à de telles scènes, dont on constate ici que l'on finit par ne plus percevoir vraiment la cruauté extrême.

5/ Retable de Buhl.

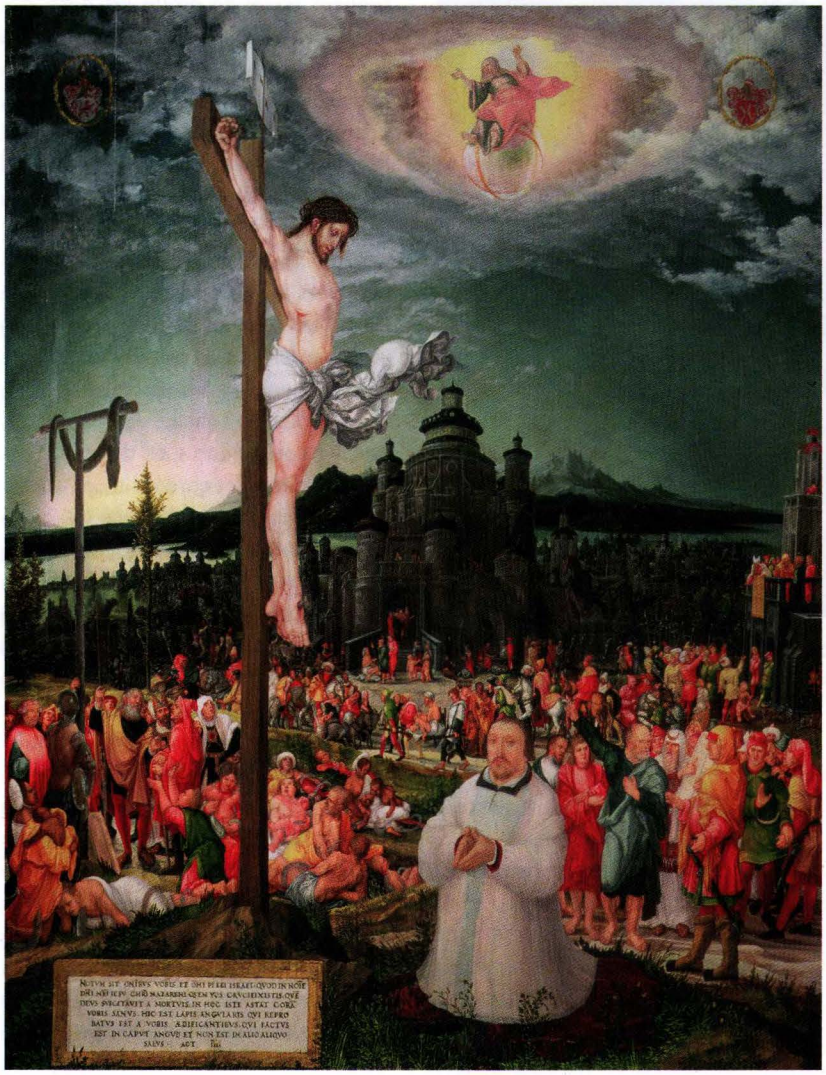
Autre exemple de calvaire peuplé, le Retable de Buhl, peint vers 1490. Il est exposé dans l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville d'Alsace située dans le Haut-Rhin. Le panneau central est déjà très grand (197 x 350 cm) ; ouvert avec ses deux volets, le polyptyque, consacré à la Passion du Christ, atteint les 7 m de large. Ce tableau, qui passe pour provenir du couvent des « catherinettes » de Colmar, à savoir des Dominicaines, est attribué à un peintre formé à l'école de Martin Schongauer, lui-même de Colmar. Il installe le Golgotha entre deux silhouettes jouissant d'une échelle supérieure à celle de tous les autres personnages, celles de femmes couronnées (celle de droite est porteuse d'une flèche et celle de gauche d'une épée, indiquant sans doute l'attribut de leurs martyres respectifs : il s'agit pour la première nommée de sainte Ursule, très populaire à Cologne et dans toute la région du Rhin[27], et pour la seconde de sainte Catherine d'Alexandrie, non moins célèbre), nimbées et tournées vers le spectateur (et non vers le Christ), devant un paysage de collines verdoyantes tout en conservant le fond d'or poinçonné des époques précédentes, sans se soucier de peindre un ciel atmosphérique. Les deux larrons sont fixés avec des cordes sur des troncs d'arbre écotés, et revêtus, ce qui n'est pas fréquent, de chemises longues. Bien qu'il ait les yeux entrouverts, le Christ est supposé mort, puisque le portelance (aveugle, et dont le geste est guidé par un aide vu de dos) est en train de percer son côté droit, un ange étant déjà prêt à recueillir dans un calice le sang qui coule. Marie Madeleine est au pied de la croix comme à l'accoutumée, et les groupes habituels sont eux aussi à leur place : en bas sur la gauche, Marie entourée de quatre femmes, dont deux seulement sont nimbées, et de saint Jean ; de son ample robe bleue se dégage la minuscule silhouette d'une moniale voilée agenouillée en prière, probablement une catherinette ; de l'autre côté,

assis par terre, quatre bourreaux au faciès patibulaire sont en train de tirer aux dés la tunique du Christ ; au-dessus d'eux, debout ou à cheval, le porte-éponge, le centurion converti, des cavaliers, des pharisiens. Ce tableau réussit le tour de force d'être à la fois et paradoxalement pittoresque, dramatique, familier, et, picturalement parlant, un festival de couleurs, de drapés et de brocarts soignés – sainte Ursule est la patronne des drapiers.

6/ Lucas Cranach l'Ancien.

Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) a réalisé bon nombre de tableaux consacrés à la Crucifixion dont certains, sur lesquels nous reviendrons (voir chap. 6, VI/4 et fig. 19 et 20), avec très peu de témoins, et d'autres avec au contraire plusieurs groupes massés au pied de la croix, ou plutôt des trois croix du calvaire (voir chap. 8, III/3) et avec les trois suppliciés très au-dessus de la mêlée, se détachant sur un ciel sombre, et disposées selon un schéma que Cranach a sinon inventé du moins contribué à diffuser, à savoir le Christ en croix frontalement disposé, tandis que les deux larrons sont crucifiés pour ainsi dire de profil, se faisant face.

Figure 15 : **Wolf Huber**, *Allégorie de la Rédemption*, panneau peint, 154 x 130 cm, vers 1543 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum



Sont dans ce cas plus d'une demi-douzaine de tableaux. Nous nous contentons d'en examiner deux. Un premier est conservé à Chicago (Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection Art Institute Chicago) (fig. 14) : une huile sur panneau de 121,1 x 82,5 cm, datée de 1538 : le Christ est vivant – Cranach, sur ce point précis, rompt avec ce qui était devenu quasiment la règle, à savoir de représenter le Crucifié mort –, il n'a pas encore la plaie au côté, regarde droit devant lui, il est peut-être en train de s'entretenir avec le bon larron sur sa droite ; près d'une quarantaine de personnes sont massées, disposées sur deux niveaux, avec au premier plan, à gauche Marie soutenue par quatre femmes et saint Jean et à droite les soldats se disputant la tunique du Christ, et au second plan une troupe de cavaliers, tenant à eux tous une vingtaine de lances dressées vers le ciel. Un deuxième tableau ainsi conçu, de 1532, plus petit de taille (76 x 55 cm) se trouve à Indianapolis : Jésus a la plaie au côté bien visible, son visage exprime une certaine tristesse ou lassitude, mais ses yeux sont ouverts et il s'entretient avec le bon larron, en l'occurrence aussi maigre que le mauvais est obèse ; une inscription en majuscules sur trois lignes court dans le coin inférieur gauche[28]. D'autres se trouvent conservés à Séville, Vienne, Wittenberg, Yale, Buenos Aires... Signalons au passage un tableau de Lucas Cranach le Jeune (1515-1586) qui prolonge cette petite série, et qui comporte plus de personnes sur le Golgotha que n'en contient aucune des œuvres de son père...

Cranach l'Ancien a en général doté le Christ en croix d'un *perizonium* relativement étroit autour du bassin du condamné mais dont la longueur est telle que ses deux extrémités ont laissé à l'artiste la possibilité de les faire voler au vent d'une manière singulière, qui

est à la fois le privilège du Christ et la signature du peintre. Leo Steinberg fait le plus grand cas de ce *perizonium* insolite et spectaculaire[29]. Il rappelle que « ce linge en bannière », avant de devenir fréquent sous le pinceau de Cranach, a été inventé par Rogier Van der Weyden en particulier dans son Triptyque de Vienne, Kunsthistorisches Museum, vers 1445) et interprète ce motif comme une métaphore du phallus dressé : « Vers le milieu du XVe siècle, les artistes du nord de l'Europe inventèrent un moyen acceptable de représenter le membre interdit – une synecdoque puissante qui célèbre la chose couverte par la magnificence accordée à ce qui la couvre ; une sorte de diversion qui permet d'éviter la représentation directe de l'élément central en le déployant sur la toile ; je veux parler de l'honneur accordé au *perizonium* qui ceint les reins du Christ sur la croix. » Il est permis d'être sceptique... et d'y voir plutôt la réaction plus ou moins inconsciente de l'imagination des artistes, compensant par le mouvement du tissu l'immobilité à laquelle le Crucifié cloué en croix était fatalement condamné.

7/ Jan Provost.

De Jan Provost, proche de Massys et de Dürer, proviennent plusieurs Crucifixions à population moyenne, constituée du groupe autour de Marie et de quelques soldats, parfois avec trois croix parfois avec une seule, et un seul grand tableau, conservé au Groeningemuseum de Bruges, des années 1520[31], avec le calvaire au complet, et surtout un décor urbain, dans des teintes bleutées, d'une somptueuse complexité, et au premier plan les acteurs porteurs de polychromie, avec une troupe de soldats chapeautés ou enturbannés, tous montés, et exceptionnellement nombreuse : leur défilé va d'un bord de la toile à l'autre, tandis qu'ils rentrent à Jérusalem en passant derrière les trois croix, ayant achevé leur tâche. La Madeleine entoure de ses bras le pied de celle de Jésus. Le porte-lance, un vieillard, est en train de percer le côté du Christ en présence de deux soldats l'épée au côté dont le plus âgé surveille l'opération la tête renversée en arrière ; de part et d'autre, les groupes habituellement présents, à gauche la Vierge éplorée avec saint Jean et deux femmes, et à droite le tirage au sort de la tunique du Christ, qui tourne à la dispute et provoque un soldat à dégainer son couteau.

8/ Wolf Huber.

Wolf Huber (1485-1553) a peint vers 1543 sur panneau (154 x 130 cm) un tableau peu commun intitulé *Allégorie de la Rédemption*, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 15), où le donateur-commanditaire, un moustachu à barbichette, revêtu d'un surplis clérical, qui regarde droit vers le spectateur, et non vers le Crucifié, est agenouillé au pied de la croix vue par côté, seule croix sur le calvaire. Le Christ est doté d'un *perizonium* amplissime et quelque peu étrange, dans la tradition de Van der Weyden et de Lucas Cranach l'Ancien, avec derrière lui, moins haute mais bien visible et faisant un couple avec celle du Golgotha, une sorte de croix à laquelle est suspendu le Serpent d'airain dont la seule vue, comme il est raconté dans la Bible, guérissait les Hébreux mordus par les « serpents brûlants » qu'avait envoyés Dieu contre ceux qui récriminaient contre Lui lors de la traversée du désert à la suite de la Sortie d'Égypte (Nb 21,4-9). Sur l'ordre de Dieu, Moïse façonna un Serpent d'airain qu'il plaça sur un étendard ; « et si un homme était mordu par quelque serpent, il regardait le Serpent d'airain et restait en vie » (v. 9). Le rapprochement entre cet « étendard » et la croix du Christ n'est pas du peintre, mais de saint Jean l'évangéliste, qui prête à Jésus, lors de sa rencontre avec Nicodème venu le trouver de nuit, la déclaration suivante : « Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, ainsi faut-il que soit élevé le Fils de l'homme, afin que quiconque croit ait en lui la vie éternelle » (Jn 3,14-15). Dieu le Père apparaît dans le ciel, assis en équilibre sur la boule du monde, entouré d'une nuée lumineuse et unissant l'une et l'autre scène, l'Ancien et le Nouveau Testament, dans un geste de bénédiction globale. Moïse, debout au pied du Serpent d'airain, désigne celui-ci au peuple des Hébreux qui sont nombreux à être couchés par terre, tandis que Pierre, à droite, fait signe de son côté vers le Rédempteur sur la croix, en se retournant vers une multitude d'auditeurs tous debout, cette fois, mais avec bon nombre de Juifs parmi eux. Au fond, le temple de Jérusalem, monumental, se détache sur un paysage de mer et de montagnes. Un cartouche en bas à gauche, écrit en latin et en majuscules[32], confirme que ce tableau s'adresse aux Juifs, et leur annonce en substance, dans la ligne d'un autre verset de l'évangile de Jean (« Ils regarderont vers celui qu'ils ont transpercé » : Jn 19,37), et en citant le discours de Pierre au sanhédrin (Ac 4,11-13) : celui que vous avez crucifié est la pierre d'angle que vous aviez mise au rebut, et il n'est de salut qu'en lui.

9/ Retable de Montbéliard.

Hermann tom Ring (1521-1596), *Calvaire*, 170 x 211 cm, vers 1550 ; Münster, Museum für Kunst und Kultur (fig. 16). Ce panneau peint illustre la volonté des peintres de la Renaissance d'extraire la Crucifixion de sa captivité dans les règles de la décence et des conventions pieuses, pour la réinsérer dans l'histoire tumultueuse et contribuer à lui restituer son aspect de spectacle de rue, de supplice atroce, infligé publiquement, au vu et au su du tout-venant. D'où ce type de tableau qui fait une impression globale de désordre pris sur le vif où grouillent les passants, qui se mélangent comme jamais encore ils ne l'avaient fait dans la peinture religieuse, avec les acteurs politiques mais aussi bien avec certains personnages de l'histoire sainte susceptibles d'en éclairer le sens, tel Moïse cornu vu cambré, de trois quarts arrière, juché sur le portique derrière le chevalier central au foulard rouge, désignant le Serpent d'airain (Nb 21,9 ; Jn 3,14) et tenant les Tables de la Loi – on retrouvera plus loin, dans un tableau tardif de Cranach (voir chap. 8, III/3, fig. 17), cette référence « typologique » à l'épisode du

Figure 16 : Hermann tom Ring, *Calvaire*, 170 x 211 cm, vers 1550 ; Münster, Museum für Kunst und Kultur

Serpent d'airain et de la morsure des serpents lors de l'Exode. Hermann tom Ring a pris bien soin également de réinsérer la Crucifixion dans la série rapprochée des étapes antérieures (avec sur la gauche une scène du chemin de croix, avec le Christ tombé sous le gibet, entre les deux larrons mains liées dans le dos, et aidé par Simon de Cyrène) ou postérieures (telle, sur la droite, la Mise au tombeau du corps du Christ descendu de croix et porté par Nicodème et Joseph d'Arimathie – une sépulture creusée dans le roc, au tympan de laquelle est figurée une scène qu'on peut sans doute identifier avec Jonas jeté à la mer, dans la mesure où Jésus a parlé de sa propre mort comme du « signe de Jonas » (Mt 12,38-41 ; 16,1-4 ; Lc 11,29).

Les deux larrons sont cloués en croix, à l'image du Christ. Comme dans le fameux Christ en croix de Masaccio (voir chap. 6, V/4 et fig. 15), leur tête paraît en train de s'enfoncer dans leur torse. Ils ont tous les deux un caleçon plutôt strict, tandis que le Christ est porteur d'un *perizonium* de longueur généreuse, dont la longueur inemployée se déploie au vent, comme dans les Crucifixions de Cranach, auquel ce motif paraît emprunté.

Autre différence entre les condamnés, les larrons ont la peau brune de ceux qui vivent et travaillent au grand air, tandis que le Christ a la peau blanche des personnes de la haute société vivant à l'abri du soleil. Trois bourreaux s'activent autour de lui, le porte-éponge ayant posé sa perche à terre en la faisant passer dans l'anse d'un panier contenant, outre une paire de tenailles, une grande étoffe rouge surmontée par deux dés, dirige un comparse monté sur une échelle et en train de lui présenter un objet difficile à identifier – le Christ a la tête tournée sur sa droite, vers le bon larron (Dismas),

tandis que le troisième acteur, le porte-lance, est en train de lui percer le flanc, avec l'aide, une fois encore, d'un soldat plaqué contre son cheval, et dirigeant la pointe, puisque le cavalier, en l'occurrence l'imminent centurion converti, est supposé aveugle et n'a pas encore recouvré la vue à ce moment précis.

Il y aurait encore un certain nombre de motifs méritant d'être décryptés, en particulier dans l'identification des figures composant les trois groupes dont nous n'avons pas encore parlé, celui de derrière la croix en tête duquel se tient un porte-lance ventripotent, celui des personnalités politiques du premier plan sur la droite, et enfin celui des personnes du premier plan sur la gauche, avec Marie effondrée, soutenue par saint Jean et une femme qui lui applique la main sur le crâne, avec, un peu en retrait, une femme (Marie Madeleine) séchant ses larmes avec un grand torchon blanc.

Mais sans doute en avons-nous assez dit pour établir que ce tableau semble vouloir se démarquer sur plusieurs points de la tradition iconographique.

10/ Louis de Caullery.

Les Crucifixions du peintre flamand Louis de Caullery (1580-1621) (huile sur cuivre, 33 x 23,5 cm, vers 1610 ; Varsovie, Musée national) (fig. 17), qui sont une dizaine au moins, ont des dimensions et des supports variés mais ne diffèrent les unes des autres, quant au schéma de composition, que par d'infimes détails, et s'inscrivent dans cette série de Crucifixions à « grand public », qui va donc se poursuivre au Grand Siècle, mais seulement pour peu de temps encore. Elles ont en commun, toutes, d'être représentées de nuit, ayant occasionné le rassemblement d'une véritable foule. Les supports et les dimensions de ces tableaux varient, depuis des huiles sur toile ou des panneaux peints sur bois de grandes dimensions, jusqu'à des huiles sur cuivre de dimensions réduites, mais avec dans tous les cas beaucoup de monde au calvaire, et une proportion importante de soldats à cheval tenant des lances. Le tableau monumental que nous avons choisi de reproduire comporte plusieurs centaines, pas moins, de témoins parmi lesquels une majorité de soldats (on ne compte plus les têtes casquées, et l'horizon est comme strié par des dizaines de lances et d'étendards) et beaucoup de têtes enturbannées, mais aussi des femmes et des enfants, rangés suivant quatre groupes étagés, le plus lointain, éclairé par une lueur blafarde venant sans doute de la pleine lune, étant sans conteste le plus fourni. Le tableau tient de la fête populaire, de la revue militaire et du défilé de mode – la plupart des personnages sont en représentation, et l'on peine à

Figure 17 : Louis de Caullery, huile sur panneau, 67 x 96 cm, vers 1610 ; Varsovie, Musée national

dénicher des visages où se liraient des sentiments sincères.

CONCLUSION

Louis de Caullery est un nom français du point de vue strictement linguistique. Mais le porteur de ce nom fut un citoyen d'Anvers, un Flamand par conséquent, et il était donc tout à fait à sa place dans notre présentation des Calvaires peuplés réalisés par des peintres allemands ou flamands[33]. Et c'est aussi par la description d'un calvaire peuplé dû à un peintre flamand, de nouveau, que nous allons conclure ce chapitre, en livrant quelques réflexions qu'il nous a inspirées. Un autre tableau, cette fois de Jan Bruegel II le Jeune (1601-1678), conservé à Bruxelles, aux musées royaux des Beaux-Arts (fig. 18), peut en effet tenir lieu de point d'orgue à cette famille de calvaires très peuplés – il la couronne et aussi l'achève, car c'est, sauf erreur, un des tout derniers tableaux ainsi conçus : les calvaires à public nombreux sont en voie de disparition au Grand Siècle, car ils sont désormais suspectés de distraire l'attention des fidèles par mille et un détails pittoresques : « Le Brun exprime la pensée de son temps lorsqu'il énonce le principe qu'une Crucifixion, pour être émouvante, ne doit comporter qu'un petit nombre de figures ; et celle qui n'en compte que trois est, suivant lui, la plus parfaite[34]. » Le peintre est d'une lignée qui a compté bon nombre d'artistes parmi les plus talentueux de la tradition d'art occidental pour ce qui est de représenter une foule – qu'il s'agisse d'une foule en fête, d'une bataille militaire ou de celle du calvaire, à commencer par Pieter Bruegel dit l'Ancien (1525-1569), jusqu'à Jan Bruegel II dit le Jeune, en passant par Pieter Bruegel II dit le Jeune (1564-1637) et Jan Bruegel dit l'Ancien (1568-1625). La maîtrise du décor paysager est ici consommée, elle est digne non seulement d'un artiste peintre mais d'un metteur en scène ou d'un cinéaste, administrant la preuve qu'il sait ouvrir un très vaste espace, depuis le tronc d'arbre du premier plan sur la gauche jusqu'aux lointains bleutés avec le fleuve s'enfonçant jusqu'à la ligne d'horizon en haut à droite, donnant aussi au regard du spectateur de rencontrer de proche en proche plusieurs plans séparés par des lignes de crêtes couronnées de marcheurs ou de groupes qui s'attardent, ou de gibets auxquels sont encore suspendus des cadavres, ou de chaînes de montagne. Sur la première de ces crêtes, la plus rapprochée, à gauche, la Vierge éplorée et effondrée, soutenue par une femme et saint Jean. Toujours au premier plan mais au centre un homme et une femme montrent du doigt une petite vallée formant une sorte de cuvette avec la scène du Golgotha et ses croix, très hautes toutes les trois, en sorte que les condamnés soient vus de loin : on est en train de dresser la troisième d'entre elles, on se demande d'ailleurs, tout bien considéré, comment il sera possible d'y parvenir. Le Christ est déjà sur sa croix, comme de coutume placée au centre. L'attroupement tout autour est très important, et particulièrement composite. Les soldats à pied ou à cheval, repérables par leurs lances pointées vers le ciel, n'y sont pas pour peu, surtout derrière les deux croix déjà dressées. On n'en finirait plus d'examiner à la loupe, l'un après l'autre, chacun des groupes, les Juifs à turban, les badauds, les paysans, les femmes, les enfants, constituant cette foule. Le peintre a mis tout son talent à la rendre plausible et vivante. Son tableau n'a absolument plus rien de hiératique, il tient du reportage concernant un fait divers plutôt spectaculaire, dans un cadre il est vrai impressionnant. Un fait divers dont le peintre et la tradition religieuse et culturelle dont il relève manifestent de cette façon qu'il a une portée mondiale ou cosmique.

Figure 18 : Jan Bruegel II le Jeune, (attribué à), huile sur cuivre, 36 x 55 cm, vers 1650 ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts

6

LE TÊTE-À-TÊTE AVEC LE CRUCIFIÉ

(CALVAIRES MYSTIQUES, CALVAIRES INTIMES : OCCIDENT, DU XIVe AU XVIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ LE CRUCIFIÉ ET LA TRINITÉ

1/ Retable de Bartolo di Fredi, Chambéry

2/ Triptyque de Luca di Tommè

3/ Trinité de Nicoletto Semitecolo

4/ Calvaire trinitaire de Jacopo del Sellaio

II/ PAROLES DU CHRIST EN CROIX

1/ Bernardo Daddi

2/ Francesco Traini

3/ *Quadriptyque d'Anvers-Baltimore*

4/ Miniatures avec les sept dernières paroles du Christ en croix

III/ MÉDITER AU PIED DE LA CROIX

1/ Naddo Ceccarelli

2/ Andrea da Firenze

3/ Antonello da Messine

4/ Hommes d'État et dignitaires ecclésiastiques au pied de la croix

IV/ LE SANG RÉPANDU EN ABONDANCE

1/ Jean de Beaumetz, Henri Bellechose

2/ *La Crucifixion au dominicain*

V/ COMPATIR, MANIFESTER, PLEURER

1/ Gentile da Fabriano

2/ Giovanni di Paolo

3/ Hubert Van Eyck

4/ Masaccio et Piero della Francesca

5/ Maerten van Heemskerck

VI/ SEUL AVEC LE CRUCIFIÉ

1/ Turino Vanni

2/ Fra Angelico

3/ Henri III au pied de la croix

4/ Lucas Cranach

VII/ LES TROIS CRUCIFIÉS SEULS

1/ Vincenzo Foppa

2/ Pierre-Paul Rubens

VIII/ LA VIERGE ÉPLORÉE, OU EN PÂMOISON

Rogier Van der Weyden

IX/ GROUPES DE DÉVOTS EN ADORATION

1/ Fra Angelico

2/ Paolo Schiavo

3/ Matteo di Giovanni

X/ LE CRUCIFIÉ DE SAINT JEAN DE LA CROIX

CONCLUSION

INTRODUCTION

Les mêmes artistes qui se sont illustrés en composant des calvaires réunissant un grand nombre de témoins oculaires contemporains de la Crucifixion du Christ (voir chap. 5), ou d'autres artistes, en tout cas, ont eu parfois le goût d'explorer une tout autre manière de faire mémoire de cet épisode avec les moyens de leur art, à savoir en se limitant cette fois à deux témoins (Marie et Jean) ou trois (avec la Madeleine), pas plus, à la rigueur à quelques autres encore, méditant au pied de la croix, et proposés aux spectateurs comme modèles de recueillement et de compassion, ou bien en convoquant certains saints de la tradition chrétienne ultérieure en tout petit nombre ou en groupe constitué restreint et homogène, rendus pour ainsi dire en pèlerinage au pied de la croix du Sauveur, en sorte d'être proposés à leur tour à la contemplation et/ou à l'imitation dévote des fidèles, dans un climat de méditation tranquille et concentrée sur la figure du Serviteur souffrant.

Ce versant richissime d'un sujet décidément inépuisable s'est décliné en effet de plusieurs façons, qui vont être évoquées ci-après tour à tour, dans un ordre qui ne prétend pas être le seul possible. Pour commencer, il nous a paru important de rappeler qu'en Occident le Christ en croix a fait partie intégrante, depuis l'apparition du type iconographique Trône de grâce au XIIe siècle[1], des images de la Trinité les plus répandues, sans perdre forcément son lien avec le calvaire, comme en témoigne la présence, au moins dans certaines œuvres il est vrai peu nombreuses de ce type ou d'autres types trinitaires, de Marie et Jean (I/). Nous examinerons ensuite tour à tour plusieurs formules de Crucifixions ayant eu cours durablement dans l'art de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, et présentant la caractéristique commune de ne comporter que peu de témoins ou de dévots contemplant le Rédempteur : entre autres, celle qui fait entendre et même donne à lire ses sept dernières paroles tandis qu'il est en croix (II/), ou celle qui montre seulement Marie et Jean, non pas debout mais assis l'une et l'autre au pied de la croix (III/), ou d'autres formules, qui tantôt insistent sur le sang qui a coulé de la plaie au côté (IV/), ou sur les sentiments de compassion et de tristesse que le spectacle de la Crucifixion a déclenchés (V/), ou sur la sorte d'intimité qu'il a permise entre le Seigneur et son dévot (VI/). D'autres tableaux mettront l'accent sur la solitude des trois condamnés (VII/), la pâmoison de la Vierge (VIII/), la convocation d'un groupe restreint d'adorateurs (IX/). Enfin nous ferons mention du Christ en croix imaginé audacieusement par saint Jean de la Croix, où le Crucifié apparaît vu du ciel, comme par Dieu le Père (X/).

I/ LE CRUCIFIÉ ET LA TRINITÉ

1/ Retable de Bartolo di Fredi, Chambéry.

La partie haute (160 x 228 cm) du retable de Bartolo di Fredi (1330-1410) conservé au musée d'Art et d'Histoire de Chambéry et daté de 1397 comporte un Trône de grâce avec un Dieu le Père christomorphe assis sur un trône solennel doté d'accoudoirs et placé sur deux marches (fig. 1)[2]. Il soutient des deux mains la traverse de la croix à laquelle est fixé le Christ. À cette époque, il n'est pas étonnant que le fond soit encore monochrome, et non paysager. Ce n'est pas non plus le fond or le plus courant aux XIIIe et XIVe siècles mais un fond abstrait sans plus de rapport avec le Golgotha situé aux portes de Jérusalem, ce qui n'empêche pas la présence des trois témoins les plus fréquents de la Crucifixion, Marie et Jean l'évangéliste debout de part et d'autre de la croix, et Marie Madeleine agenouillée embrassant les pieds du Christ. Le registre inférieur de ce retable, d'une hauteur de 156 cm, montre, de gauche à droite, saint Dominique doté d'un livre et arborant le lys de sa pureté, une Visitation au centre et à droite un saint Christophe se retournant vers le Christ enfant juché sur ses épaules. On se trouve donc en face d'une peinture qui s'est octroyé la liberté de concilier la dimension pour une part atemporelle et universelle du type iconographique Trône de grâce, et l'enracinement historique de la Crucifixion du Christ en terre d'Israël aux débuts de l'ère chrétienne, du fait de la présence de la Vierge Marie, deux fois représentée, de Jean et d'Élisabeth et de la Madeleine.

D'autres peintures du même siècle ou des siècles suivants en ont fait autant[3], dont la plus célèbre pourrait être le Trône de grâce peint à fresque en 1427 par Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, avec d'abord Marie et saint Jean, puis un couple de donateurs. Il s'agit d'une fresque monumentale (667 x 317 cm pour l'ensemble ; 211,5 cm de largeur entre les deux pilastres), parfois dénommée *La Trinité avec deux donateurs* et célébrée comme l'une des œuvres les plus importantes de Masaccio voire de toute la Renaissance européenne[4].

De nombreux Christ en croix sommés d'un buste de Dieu le Père ont existé, qui ne sont pas à proprement parler des Trônes de grâce, ni des calvaires trinitaires, faute de tout témoin contemporain du Christ, et qu'il est plus rigoureux de dénommer des crucifix ou des Crucifixions trinitaires, dans la mesure où les artistes ont eu le réflexe, en général, de compléter le groupe en Trinité par l'addition d'une colombe de l'Esprit Saint. Il est vrai que dans certains cas, comme dans un relief d'Andrea della Robbia, il est permis d'hésiter entre les trois dénominations...

2/ Triptyque de Luca di Tommè.

Le *Tryptique de la Trinité* (tempera sur panneau, 56,8 x 54,3 cm), peint vers 1355-1360 par Luca di Tommè (1330-1389) lui-même, ou sous son contrôle par l'un de ses disciples, et conservé à San Diego en Californie, au Timken Museum of Art (fig. 2)[5], comporte un panneau central insolite qui résulte de la combinaison d'une Cru-

Figure 1 : Bartolo di Fredi, *Retable de la Trinité*, partie haute, 160 x 228 cm, 1397 ; Chambéry, musée d'Art et d'Histoire

cifixion et d'une Trinité triandrique[6], tout en conservant à Marie et à saint Jean leur place debout au pied de la croix du Christ. Le groupe de la Trinité est surmonté d'une figure de Ressuscité tenant l'étendard de la victoire devant son tombeau ouvert flanqué de quatre soldats ensommeillés ; tout en bas, agenouillé au pied de la croix entre Marie et saint Jean, saint François d'Assise levant les mains en prière devant le Sauveur. L'artiste a donc substitué à l'habituelle figure de Dieu le Père du type iconographique « Trône de grâce » tenant la croix du Christ entre les genoux une « Trinité triandrique » (c'est-à-dire une Trinité constituée de trois figures divines anthropomorphes) dont les caractéristiques iconographiques cherchent à exprimer un double aspect capital du dogme chrétien, à savoir la distinction réelle et l'égale divinité des trois Personnes. Celles-ci sont donc figurées par trois silhouettes d'allure christique, en application de la « règle du christomorphisme », qui sans avoir jamais été promulguée comme telle, a été suivie durant un millénaire et explique que le plus souvent, dans les œuvres d'art qui se risquent à le figurer, Dieu le Père, jusqu'aux derniers siècles du Moyen Âge, a été figuré le plus souvent avec les traits du Christ[7].

Les nimbes des trois Personnes divines sont identiques ; elles siègent étroitement regroupées sur la voûte du ciel qui forme comme un banc à l'intérieur de la mandorle ; leur unité et leur « circumincession » (leur mutuelle inhabitation, encore appelée « périchorèse » dans le vocabulaire technique des théologiens[8]) sont soulignées par leur étroit rapprochement, leur enveloppement dans un même manteau rose (couleur parfois choisie pour suggérer l'invisibilité et l'éternité) et le fait qu'elles n'ont ensemble, apparemment, que deux mains, deux genoux et deux pieds. Que la Trinité n'ait que deux mains, voilà qui fait comprendre que sa bénédiction est unique. Deux genoux pour les trois Personnes, de même, ce n'est plus un raccourci, mais une convention audacieuse, qui a été souvent utilisée – ainsi dans le groupe sculpté en bois du musée de Troyes[9]. Les Personnes n'ont pas d'attributs distinctifs. Il n'est cependant pas interdit de penser que la Personne en retrait faisant le lien entre les deux autres est l'Esprit saint, traditionnellement célébré par la théologie comme *nexus amoris*, le lien d'amour entre Père et Fils. Mais on est libre d'imaginer plutôt que c'est le Père

Figure 2 : Luca di Tommè, *Triptyque de la Trinité*, vers 1360 ; San Diego (Californie), Timken Museum of Art

qui laisse opérer ses « deux mains », selon l'expression imagée d'Irénée[10], à savoir le Fils et l'Esprit, dans la manifestation de l'œuvre de la Rédemption.

Si l'on se demande maintenant quelle peut être la signification théologique de ce panneau, la réponse n'est pas douteuse : c'est la commune participation des Trois de la Trinité à la croix du Christ qui est mise ici en relief de manière exceptionnelle, et la croyance corrélative que « même en croix, le Christ ne s'est pas détaché de l'unité de la Trinité[11] ». De même que la Création et l'Incarnation du Verbe sont l'œuvre de la Trinité tout entière (« *Tota Trinitas operatur ad extra* », dit un adage augustinien), de même encore la Rédemption : il n'y a qu'un seul Rédempteur, mais il est juste de dire que toute la Trinité est rédemptrice ; c'est ce que souligne sa présence en gloire juste au-dessus du crucifix, unie au sacrifice du Christ et bénissant le Crucifié ainsi que tous ceux qui, à l'image de saint François, se tournent vers lui. Pour souligner cet aspect du dogme, l'artiste n'a donc pas craint de montrer la deuxième Personne de la Trinité deux fois dans la même composition.

3/ Trinité de Nicoletto Semitecolo. Cette Trinité (fig. 3), en l'occurrence un Christ pour ainsi dire crucifié dans les mains du Père, est une innovation audacieuse, sous la forme d'un panneau (tempera sur bois, 35 x 40 cm hors cadre) à fond doré datant des années 1360-1370. Il provient de la sacristie des Chanoines de la cathédrale de Padoue et se trouve conservé au Musée diocésain de la ville[12]. Ce panneau pourrait avoir fait partie à l'origine d'un retable consacré au martyre de saint Sébastien, vénéré comme un saint « anti-pesteux », et associé à des images du Christ et à une Pietà.

Le Fils, dont le corps figuré de manière parfaitement frontale est en position de crucifié, n'est pas fixé à une croix mais pour ainsi dire tout contre le Père, ses mains ouvertes plaquées contre les siennes comme si elles avaient été clouées dessus, la Colombe de l'Esprit volant de l'un à l'autre, sans rien qui s'interpose entre Père et Fils. Les mains superposées du Fils et du Père expriment avec une éloquence à la fois subtile et puissante leur parfaite union au moment de la Crucifixion. L'intuition théologique sous-jacente est que Jésus Christ a accepté de plein gré de subir le supplice de la croix parce qu'il y a vu la voie royale pour accepter la volonté du Père, et en ce sens second, l'on peut dire que c'est dans les mains du Père qu'il a été crucifié, l'ouverture du bras du Père ayant de son côté la fonction de manifester que le Père, non seulement n'est pas absent au moment où son Fils meurt sur la croix mais est parfaitement accordé au sacrifice de son Fils et le reçoit chaque fois que ce sa-

Figure 3 : **Semitecolo**, *La Trinité*, panneau peint, 35 x 40 cm, 1360-1370 ; Padoue, Musée diocésain

crifice lui est offert par le prêtre célébrant à l'autel. Comme nous le verrons plus loin (voir chap. 12, II/6), cette intuition théologique et sa traduction iconographique médiévale, loin de s'absenter définitivement au cours des siècles suivants, fera de nouveau surface dans quelques œuvres du XXe siècle, par exemple sous le pinceau du dominicain Marie-Alain Couturier, ou celui du peintre suisse Louis Rivier à Saint-Jean-Epalinges de Lausanne.

4/ Calvaire trinitaire de Jacopo del Sellaio.

On peut parler de calvaire trinitaire, nous semble-t-il, quand une figure de Dieu le Père s'ajoute à celle du Christ en croix placée dans un paysage qui renvoie à son sacrifice sur le Golgotha, avec la Vierge et saint Jean debout au pied de la croix. Un panneau (127 x 75 cm) conservé au musée national d'Art occidental de Tokyo, de Jacopo del Sellaio (1441-1493), un élève de Filippo Lippi, ainsi nommé en raison de la profession de son père (« Le sellier »), des années 1480 se présente ainsi, avec derrière la croix un fleuve, une ville, et des escarpements rocheux sur lesquels sont esquissés à gauche le sacrifice d'Abraham, au centre la rencontre de saint Augustin et de l'enfant sur la plage, et à droite en haut le don de la Loi à Moïse au sommet du Sinaï, tandis qu'au premier plan, la Vierge présente à son fils crucifié le donateur agenouillé soulevant son chapeau et se recueillant devant la dépouille de deux de ses proches (sa femme et sa fille ?) tandis qu'un enfant, son fils sans doute, pleure dans les bras de saint Jean. Dieu le Père, couronné de la tiare pontificale tronconique, semble présider une célébration du deuil qui tire son sens d'être réinsérée dans l'histoire générale du salut et associée étroitement à la mort du Christ en croix.

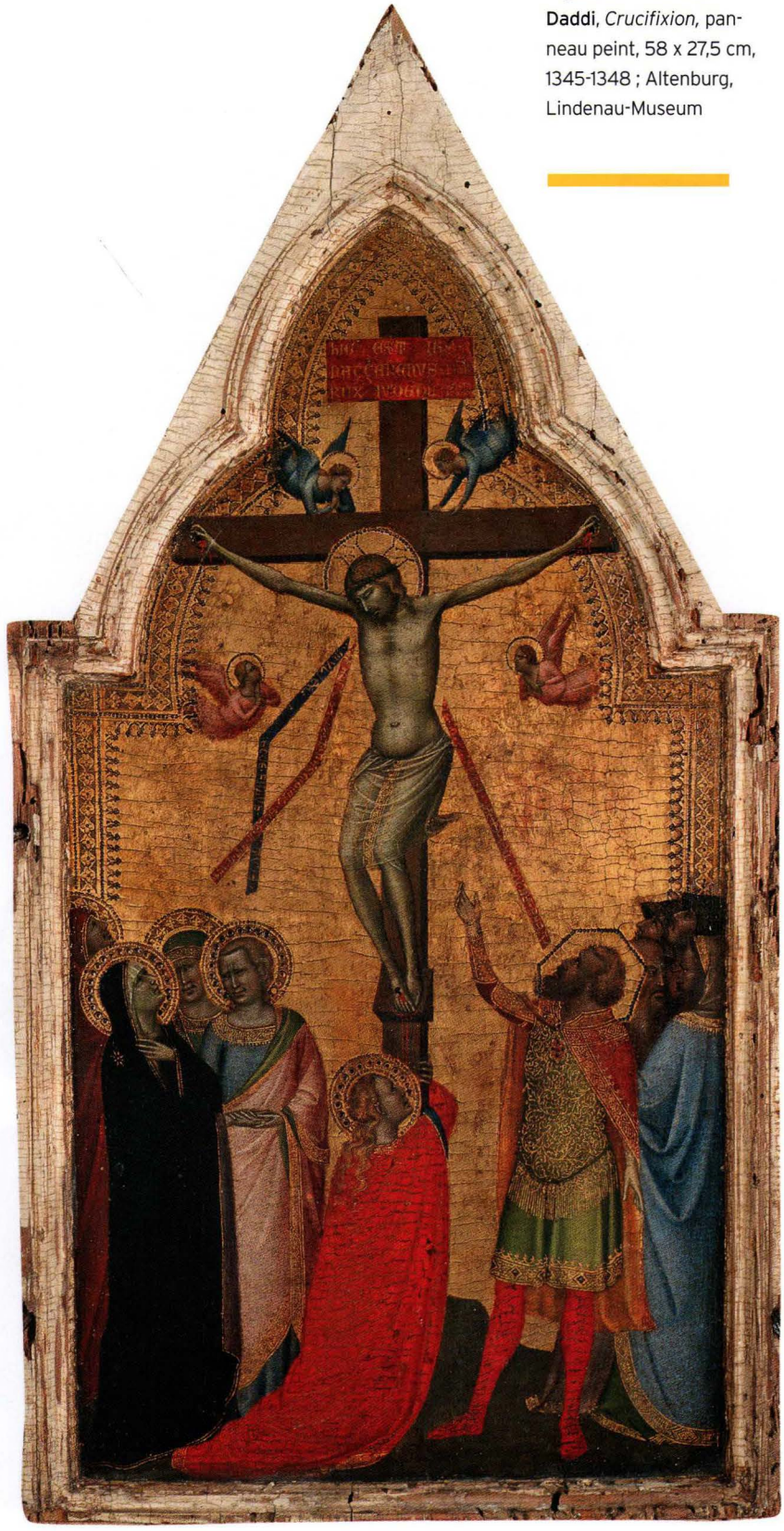


Figure 4 : Bernardo Daddi, *Crucifixion*, panneau peint, 58 x 27,5 cm, 1345-1348 ; Altenburg, Lindenau-Museum

II/ PAROLES DU CHRIST EN CROIX

1/ Bernardo Daddi.

Bernardo Daddi (1290-1348) compte parmi les peintres italiens (florentins)

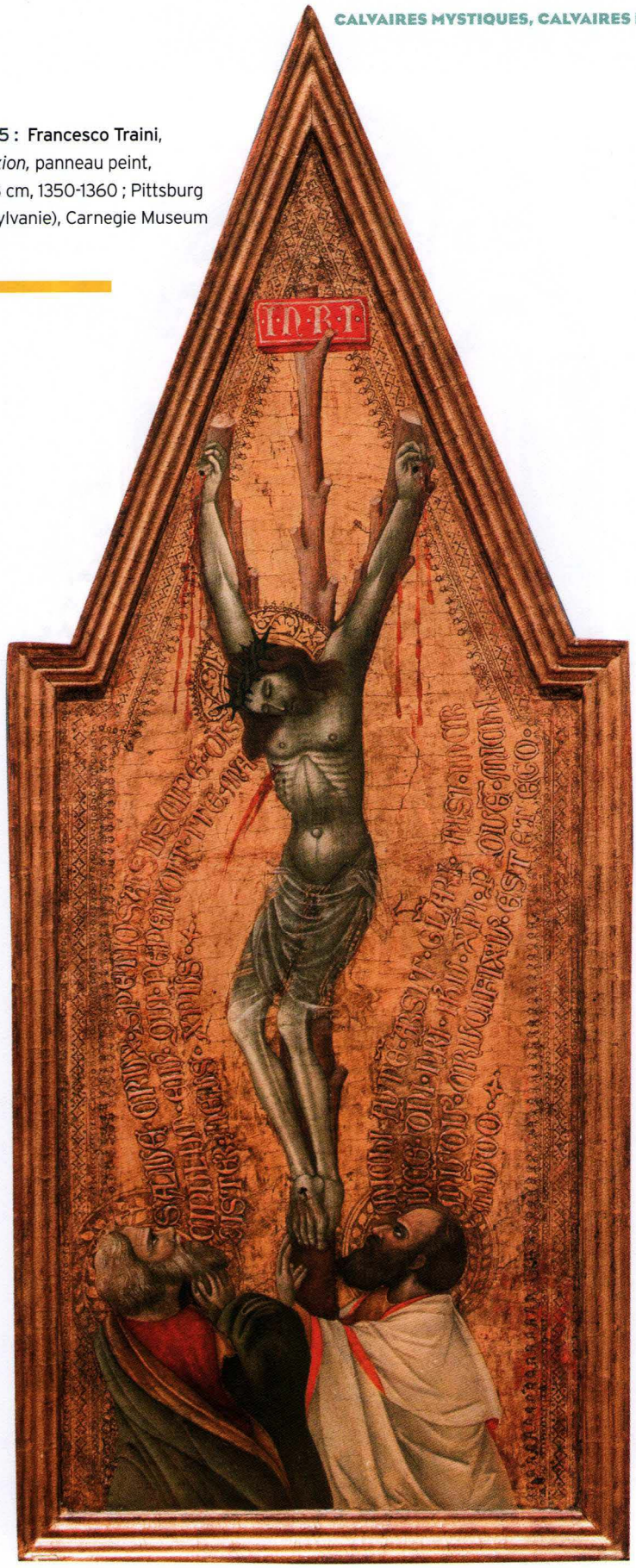


Figure 5 : Francesco Traini, *Crucifixion*, panneau peint, 48 x 23 cm, 1350-1360 ; Pittsburg (Pennsylvanie), Carnegie Museum

qui ont réalisé de nombreuses crucifixions constituant souvent le panneau central de triptyques, avec un nombre variable mais modeste de témoins, la composition étant toujours inscrite sur fond doré, sans le moindre détail paysager ou urbain – on est encore très en deçà de la création du nouvel espace pictural qui caractérisera la pré-Renaissance.

Le tableau de lui conservé à Altenburg, au Lindenau-Museum (fig. 4), qui a probablement fait partie d'un diptyque ou d'un triptyque, est à sommet triangulaire (58 x 27,5 cm). Il a été réalisé dans les année 1345-1348 et se signale par trois banderoles rectilignes sur lesquelles sont inscrites, à gauche, les paroles du Christ désignant à Marie, vêtue de noir, son disciple Jean (*Mulier ecce filius tuus* : Jn 19,26), qui la regarde, comme étant désormais son fils (*Ecce mulier tua* : Jn 19,27), et à celui-ci Marie comme étant désormais sa mère, tandis que sur la banderole à fond rouge de droite, se peuvent lire les mots du centurion (*Vere Filius Dei erat iste* : Lc 23,47) figuré debout, doté d'un nimbe hexagonal. Quatre angelots très giottesques dans leurs attitudes démonstratives volent dans le ciel. La Madeleine agenouillée au manteau rouge enserre le bas de la croix.

2/ Francesco Traini.

Il a peint vers 1350-1360 un petit tableau (fig. 5) conservé au Carnegie Museum de Pittsburgh en Pennsylvanie dont les dimensions modestes (48 x 23 cm) suggèrent quelle fut sa fonction à l'origine : elles sont en effet typiques d'un tableau de dévotion privée. Il vise à faire accéder son propriétaire à la contemplation spirituelle, en concentrant son attention sur le Christ en croix tel qu'il est contemplé par deux personnages nimbés, les saints André (à gauche) et Paul (à droite). L'un et l'autre ont la tête renversée vers le Christ comme pour pouvoir lui parler, et des paroles montent effectivement de leurs bouches respectives, qui sont creusées dans le fond doré du panneau. De la bouche d'André, qui lui aussi mourut crucifié, mais sur une croix

Figure 6 : Maître de Bedford, *Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix*, miniature, Heures Lamoignon (ou d'Isabelle de Bretagne), vers 1420 ; Lisbonne, musée Calouste-Gulbenkian, ms LA 237, fol. 181

en X devenue son attribut[13], procède l'invocation suivante : *Salve, Crux pretiosa, suscipe discipulum ejus qui pependit in te magister meus Christus* (« Reçois, ô Croix précieuse, le disciple de celui qui a été pendu sur toi, mon maître le Christ ») ; et de celle de Paul : *mihi autem absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Ihesu Christi per quem mihi mundus crucifixus est et ego mundo* (Ga 6,14 : « pour moi, que jamais je ne songe à me glorifier sinon en la croix de notre Seigneur Jésus Christ par laquelle le monde est crucifié pour moi et moi pour le monde »). Le sang coule abondamment des mains percées et de la plaie du côté ouvert du Crucifié. Le Christ est mort, la tête affaissée sur l'épaule droite. Son corps est maigre, il a les côtes saillantes, il est cloué sur un tronc écoté sans traverse, mais comportant deux branches faisant un angle aigu, si bien que ses bras, fixés dessus, loin d'être ouverts à l'horizontale, forment eux-mêmes un angle anormalement étroit qui donnera lieu un siècle ou deux plus tard, en particulier dans le contexte du jansénisme, à toutes sortes de considération sur le nombre restreint des élus que symboliserait cet angle aigu (nous reviendrons plus bas sur cette particularité : voir chap. 9, I/7). Mais il est prudent de se demander dans quelle mesure le format de la planche sur laquelle l'artiste a choisi de peindre lui a imposé, en dehors de toute théorie sur le nombre des élus, cette position singulière des bras du Christ...

3/ *Quadriptyque d'Anvers-Baltimore.*

Un panneau peint (37,2 x 26,5 cm) de ce polyptique, provenant de Dijon, vers 1400, aujourd'hui au Walters Art Museum de Baltimore, qui fut conçu et réalisé en Bourgogne, peut-être dans le milieu qui gravitait autour de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, et de la chartreuse de Champmol, est l'une des rarissimes Crucifixions où le Crucifié, d'une part, se tourne vers le ciel sans pour autant rejeter la tête en arrière, comme s'il cherchait Dieu du regard, et d'autre part est doté d'une banderole portant inscrites les paroles qu'il aurait prononcées dans sa propre langue, en araméen, au moment de rendre l'âme : *Eloy, Eloy, lama sabactani*, « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mt 27,46 ; Mc 15,34). Marie et Jean ont un air triste et méditatif, mais sans pathos aucun ; de même les quatre anges qui recueillent le sang coulant des plaies du Christ, des mains, du flanc et des pieds, dont le format est si petit qu'ils ne courent pas le risque de captiver l'attention, tandis que le visage du Christ couronné d'épines est porteur d'un air de reproche tout à fait insolite dans cette scène. Le paradoxe est qu'au ciel, c'est encore un Dieu d'allure christique qui paraît lui répondre, et tenir haut la main qui lui commande autant qu'elle le bénit, en tenant de la gauche un livre ouvert avec les paroles qu'il a lui-même prononcées : *Ego sum via veritas*, « Je suis la voie, la vérité » (Jn 14,6 : le passage d'où cette citation provient comporte un troisième terme, ici omis : la vie).

4/ Miniatures avec les sept dernières paroles du Christ en croix.

Plusieurs miniatures de la fin du Moyen Âge ont existé, qui ont doté le Christ en croix d'un faisceau de banderoles sortant de sa bouche avec dessus les sept paroles qu'il aurait alors prononcées. Elles ont eu dans la peinture, assurément, beaucoup moins d'écho que dans la musique, art dans lequel elles ont inspiré quantité de compositeurs parmi les plus célèbres (Pergolèse, Haydn, Gounod, Franck), sans parler du nombre de théologiens qui en ont fait le thème et le titre de l'un de leurs ouvrages[14]. Mais il se pourrait que l'art de la peinture, qu'il s'agisse de l'enluminure ou de la peinture sur panneau de bois, ne soit pas en reste, en ce sens qu'il aura peut-être été l'un des premiers, au plus tard dès le début du XVe siècle, à célébrer ensemble, cette fois en peinture, ces sept paroles. En témoignent par exemple l'étonnant panneau peint provenant d'Italie, vers 1400, et conservé à Prague National Gallery Sternbersky Palac, et plusieurs miniatures « vers 1420 » voire « vers 1415 », dont deux qui sont dues au fameux Maître de Bedford, la première dans les *Heures de Jean de Bedford* elles-mêmes (Londres, British Library, Ms. Add. 11850, f. 240), l'autre dans les *Heures d'Isabelle de Bretagne*, alias les *Heures Lamoignon* ou *Heures d'Isabelle de Bretagne* (Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian, ms LA 237, f. 181) (fig. 6), puis vers 1450, sous le pinceau du « Maître de Dunois », un disciple et continuateur du Maître de Bedford, dans les *Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy* conservée à la Chester Beatty Library à Dublin. Il est probable que cette série ne s'en est sans doute pas tenue là...

Dans la miniature des *Heures d'Isabelle de Bretagne*, sept banderoles se déroulent autour du Crucifié, dont les inscriptions, six latines et une araméenne, sont parfaitement lisibles. De haut en bas et de gauche à droite, on peut lire en effet *Sitio* (« J'ai soif » : Jn 19,28), *Pater, in manus tuas commendo spiritum meum* (« Père, en tes mains je remets mon esprit » : Lc 23,46), *Amen dico tibi hodie mecum eris in paradiso* (« En vérité je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi en paradis » : Lc 23,43), *Mulier ecce filius tuus* (« Mère, voici ton fils » : Jn 19,26), *Ecce mater tua* (« Voici ta mère » : Jn 19,27), *Consummatum est* (« Tout est accompli » : Jn 19,30), *Eli, Eli lama sabactani* (« Mon Dieu, mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? » : Mt 27,46 et Mc 15,34). Une huitième banderole a pour inscription la confession de foi du centurion : *Vere filius dei erat iste* (« Vraiment celui-ci était le fils de Dieu » : Lc 23,47).

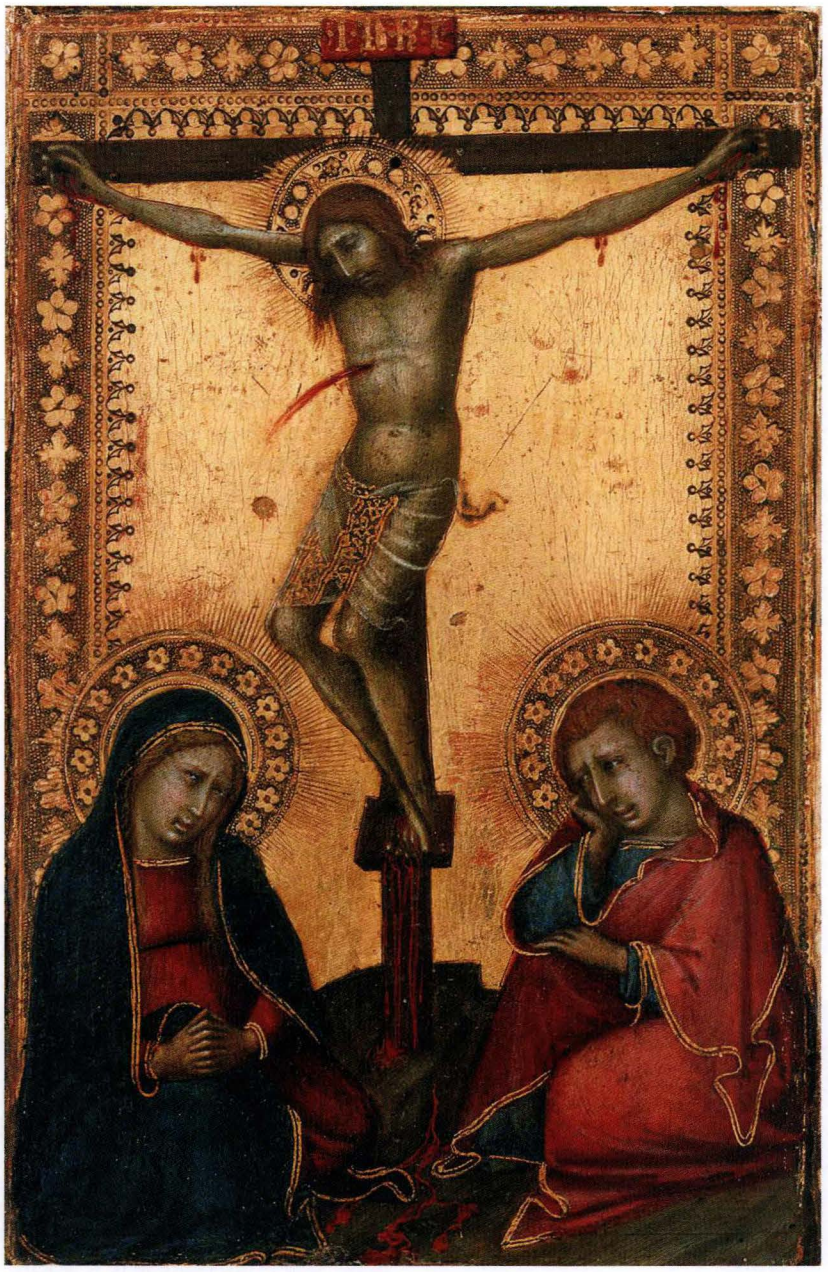


Figure 7 : Naddo Ceccarelli, *Le Christ crucifié avec la Vierge et saint Jean l'Evangeliste*, panneau peint, 21,9 x 15,2 cm, 1445-1450 ; Boston, Museum of Fine Arts

III/ MÉDITER AU PIED DE LA CROIX

1/ Naddo Ceccarelli.

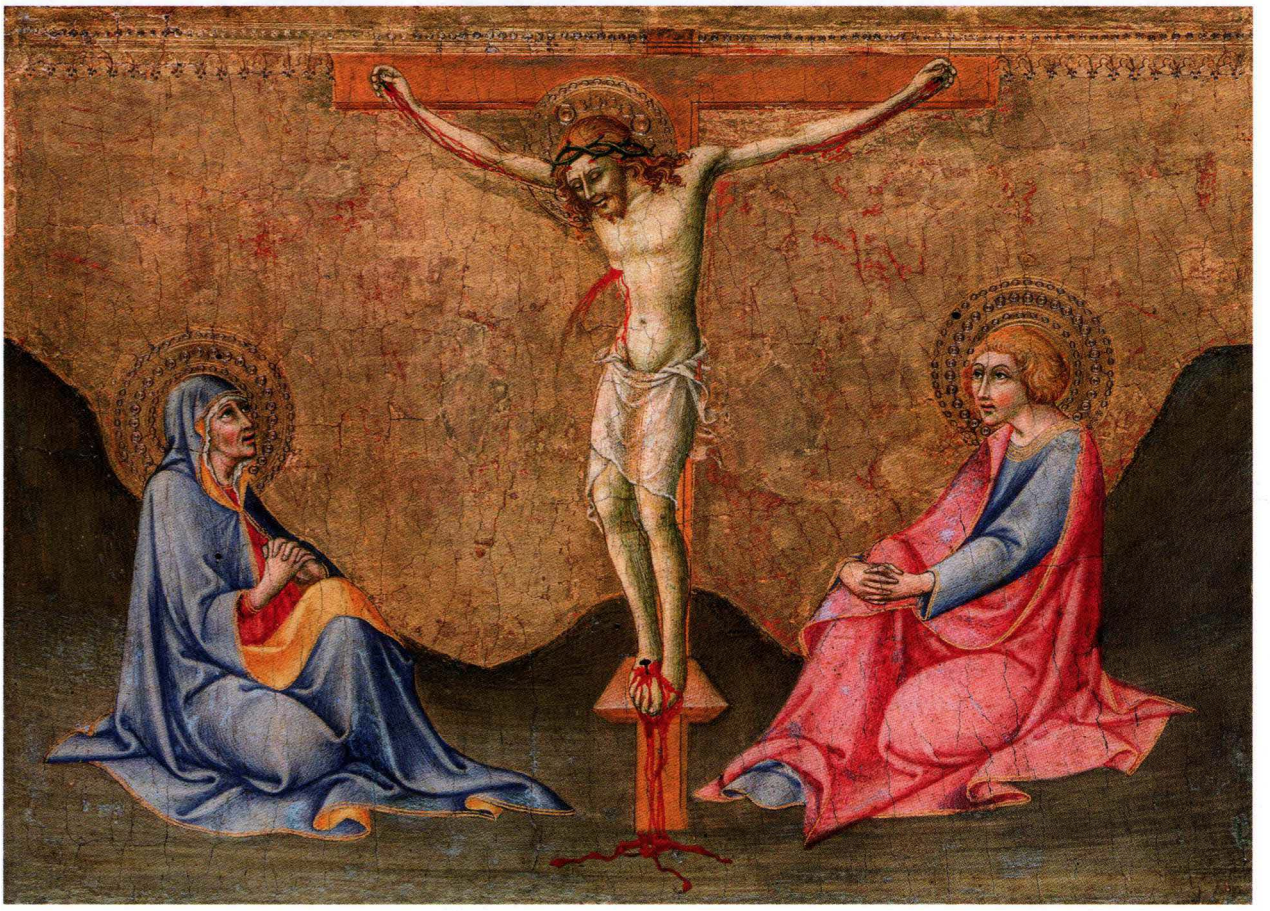
Peintre siennois aux dates incertaines, actif entre 1325 et 1360, en tout cas largement influencé par Simone Martini et Lippo Memmi, il est l'auteur d'un petit tableau peint sur panneau de bois (21,9 x 15,2 cm) conservé au Museum of Fine Arts de Boston (fig. 7) où la Crucifixion, d'exécution très soignée (en particulier en ce qui concerne les nimbes, le *perizonium* transparent et à galon doré du Christ, et le traitement du cadre orné au poinçon), paraît néanmoins réduite à sa plus simple expression. Elle possède la double originalité, d'une part, de montrer la Vierge et saint Jean ainsi disposés que leurs visages envahis par une tristesse profonde paraissent tournés l'un vers l'autre tout en se laissant contempler par le spectateur et, d'autre part, de les avoir installés l'un et l'autre non plus debout mais assis par terre au pied de la croix, ce qui est exceptionnel et le restera durablement[15], sans parler d'autres caractéristiques rares comme l'absence de couronne d'épines sur la tête du Crucifié, les triples gouttes de sang tombant depuis ses coudes et le fait que depuis ses pieds le sang coule abondamment sur le sol à proximité immédiate des vêtements des deux témoins. Le tableau, comme l'indique ses dimensions très modestes, est construit pour la contemplation dévote privée, l'imitation de Marie et de Jean, la méditation sur le sang versé par le Rédempteur. La position assise de Marie et de Jean, peut-être une première, se retrouvera de loin en loin, ainsi chez Sano di Pietro, dans un petit tableau (24,1 x 33,7 cm) d'une paix surnaturelle, daté des années 1445-1450 et conservé à Washington (fig. 8), mais aussi chez Antonello da Messina (fig. 10), puis chez Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), dit Il Sodoma, au XVIe siècle : un petit panneau peint sur bois en 1525, de 39 x 29 cm, conservé à Moscou, au musée Pouchkine, avec un saint Jean jambes croisées, posture qui affiche une liberté peu commune dans son cas, surtout en cette situation[16].

2/ Andrea da Firenze.

Le panneau peint (33 x 22 cm) vers 1370-1377 par Andrea da Firenze (Andrea Bonaiuti da Firenze) (fig. 9), conservé à la pinacothèque du Vatican, a été composé pour entraîner son propriétaire à s'identifier, au choix, tour à tour ou globalement, à l'un des cinq personnages qui entourent le Crucifié défunt. Celui-ci saigne abondamment, du

côté et des mains surtout, et conserve sur le front et même sur les cheveux, bien qu'elle ne s'y trouve plus, les traces sanglantes de la couronne d'épines. Le choix du spectateur dévot, faute pour lui de pouvoir voler dans les airs, ira sans doute en premier vers l'imitation du dominicain non nimbé qui est en position d'appliquer mystiquement ses lèvres sur le pied droit du Christ, à la manière de la Madeleine dans d'autres tableaux (voir entre autres les fresques de Giotto à Padoue et à Assise, chap. 5, fig. 2 et 3). Revêtu de l'habit de son ordre, sa chape noire recouvrant sa robe blanche, et tonsuré, il occupe la place que saint François s'est pour ainsi dire conquise par sa stigmatisation ou bien Madeleine par son repentir et surtout l'expression qu'elle lui a donnée en oignant de parfum les pieds du Sauveur lors du repas chez Simon (Mt 26,6-13 et parallèles). Alors que les quatre autres témoins (les deux anges, Marie et Jean) s'expriment par des gestes des mains croisées ou portées au visage, le religieux entoure étroitement des deux bras le pied de la croix. Il est pour ainsi dire rassemblé par son agenouillement et son contact avec les pieds du Crucifié dans une concentration immobile, ses yeux clos faisant écho à ceux du Christ. Le fond uniforme, d'un noir intense, est au service de la concentration de l'attention, qu'aucun détail ne saurait distraire, et n'a pas grand-chose à voir avec le goût que manifesteront plus tard les peintres de situer la Crucifixion à la tombée du jour ou en pleine nuit, mais dans un espace pictural pré-renaissant avec paysage, ciel atmosphérique et ligne d'horizon bien visibles (voir chap. 9, II/). Quant au *perizonium* transparent, motif désormais récurrent (fig. 9, 11, 12, 13, 14...) contribuant inévitablement à évoquer l'hypothèse d'un Christ asexué en tant que prototype d'une humanité rachetée et destinée à l'éternité, où « il n'y a plus ni homme ni femme » (Ga 3,28), il se fait l'expression d'une opinion concernant la sexualité eschatologique du Christ sur laquelle nous aurons à revenir (voir chap. 8, I/2).

Figure 8 : Sano di Pietro, *Crucifixion*, 24,1 x 33,7 cm, 1445-1450 ; Washington, National Gallery of Art



3/ Antonello da Messine.

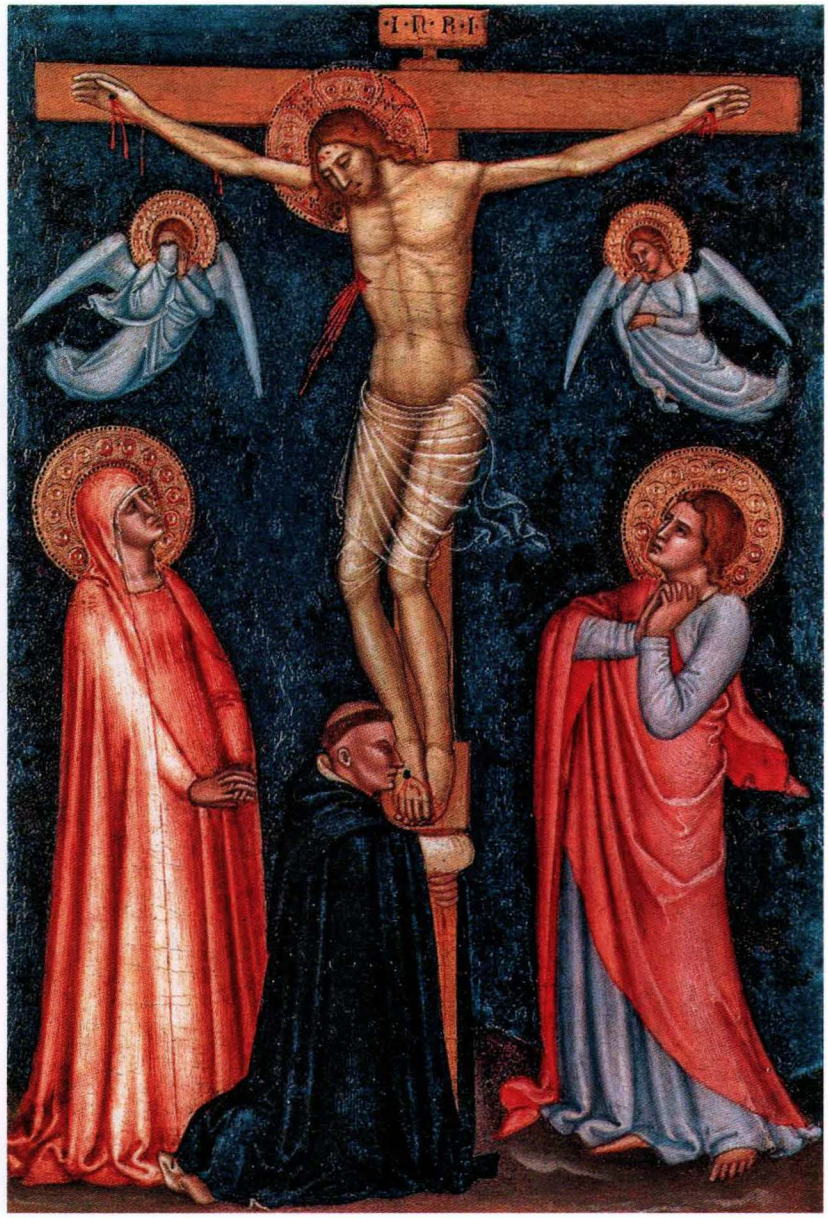
Parmi les autres crucifixions italiennes dont les rares témoins présents sont en position de méditation, signalons celle d'Antonello da Messina (vers 1430-1479) (fig. 10), une huile sur bois (59 x 42 cm) peinte lors d'un séjour de l'artiste à Venise en 1475 et conservée à Anvers au musée royal des Beaux-Arts[17]. Elle témoigne de l'influence de l'art flamand sur les artistes italiens. C'est aussi l'exemple type de la très haute croix du Christ et des larrons, comme on s'est parfois plu à en peindre à cette époque et comme fera encore Fra Angelico (fig. 17), peut-être afin de donner au Christ, à l'heure même de son supplice, une position dominante, ou plus précisément pour faire écho avec éloquence à ses propres paroles : « lorsque j'aurai été élevé de terre, j'attirerai tout à moi... » (Jn 12,32). À l'arrière-plan du Golgotha, dominé par une forteresse et bordé par un lac immense ou par la mer, un paysage italien respirant l'ordre et la propreté, avec un cortège clairsemé de personnes vues de dos rentrant vers une invisible Jérusalem, dans une atmosphère aérée, paisible et lumineuse. Alors que les deux larrons vus de profil sont accrochés à des troncs d'arbre ébranchés constitués en potences et se tordent la tête rejetée en arrière, le Christ est cloué, le visage sans rides, presque détendu et méditatif, parfaitement frontal, sur une haute croix constituée de deux poutres rigoureusement rectilignes. La Vierge éplorée mais au maintien très digne est assise en tailleur et croise les mains, yeux clos ; saint Jean, un tout jeune homme, croise les doigts et prie un genou en terre, en regardant le Crucifié. Au premier plan, plusieurs crânes, six ou sept en tout, un hibou, et un billet avec la signature de l'artiste sur une poutre fichée en terre devant un lapin – d'autres lapins, une chouette, des biches et des cerfs sont à découvrir tout autour.

Antonello da Messina a peint deux autres calvaires comportant les trois croix traditionnelles, l'une dite de Sibiu (huile sur panneau 39 x 23,2 cm, de 1455 ; Bucarest, Brukenthal National Museum), avec cinq témoins debout au pied de la croix, et l'autre, vingt ans plus tard, dite de Londres (panneau peint, 41,9 x 25,4 cm, 1475 ; Londres National Gallery), avec de nouveau Marie et Jean assis.

4/ Hommes d'État et dignitaires ecclésiastiques au pied de la croix.

La méditation d'un homme d'État ou d'un dignitaire ecclésiastique au pied de la croix n'est évidemment pas l'apanage de la peinture italienne. On en trouve des exemples un peu partout en Europe à partir du XIVe siècle. Témoin, pour ce

Figure 9 : Andrea Bonaiuti (Andrea da Firenze), *Crucifixion,* panneau peint, 33 x 22 cm, vers 1370-1377 ; Vatican, Pinacothèque



qui est de la peinture espagnole, le panneau (69,2 x 58,3 cm) de Nicolas Francès, un peintre actif dans le León entre 1434 et 1468, qui présente l'originalité, après avoir regroupé sur la gauche les Saintes Femmes (elles sont cinq, sans que saint Jean apparaisse dans leur groupe), de laisser libre le côté droit afin d'y installer confortablement, une fois n'est pas coutume, les silhouettes de Nicodème et de Joseph d'Arimathie.

Et pour ce qui est de la présence de dignitaires contemporains de l'artiste dans la peinture française, on peut mentionner le tableau de Noël Bellemare (1496-1546) montrant au pied de la croix, derrière saint Jean portant un mouchoir à son visage pour essuyer ses larmes, François Poncher, l'évêque de Paris à genoux sur un prie-Dieu, avec ses mains jointes gantées et baguées, sa crosse appuyée sur son épaule, sa mitre sur l'accoudoir avec un livre d'heures, son saint patron François d'Assise ayant posé sa main gauche sur l'épaule de l'évêque tandis que sa droite se lève en sorte de présenter le stigmate bien visible au centre de la paume. De l'autre côté se tiennent la Vierge et derrière elle, saint Étienne le protomartyr, portant des pierres en tant que son attribut, faisant mémoire de sa lapidation.

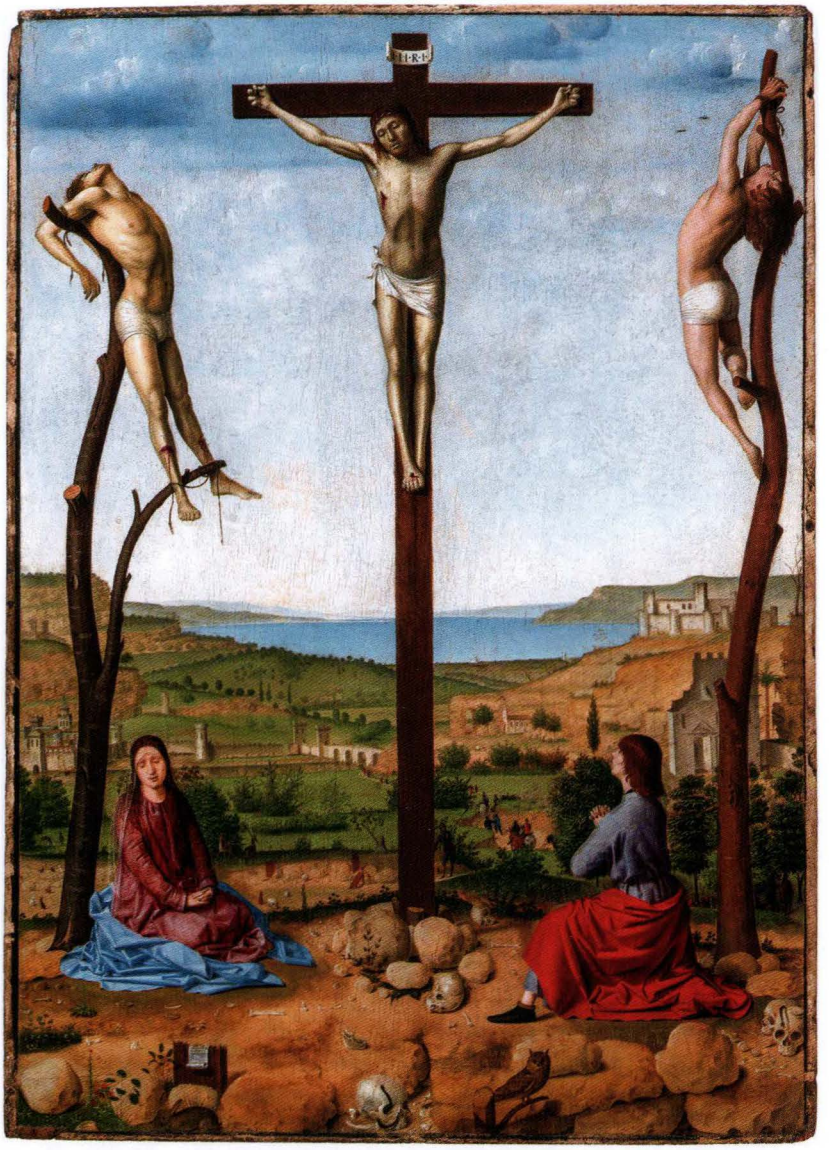


Figure 10 : Antonello da Messina, *Calvaire*, huile sur bois, 59 x 42 cm, 1475 ; Anvers, musée royal des Beaux-Arts

IV/ LE SANG RÉPANDU EN ABONDANCE

Dans plusieurs des œuvres déjà évoquées (voir chap. 5, I/5), le sang coule de la plaie au côté du Christ avec parfois une impétuosité conventionnelle, comme dans le panneau peint par Lorenzetti signalé au chapitre précédent (I/5), qui n'a rien de vraisemblable mais que les artistes ont voulu éloquente et démonstrative, afin de faire écho au culte du Saint Sang du Rédempteur répandu sur la croix[18].

1/ Jean de Beaumetz, Henri Bellechose.

Un peu comme Fra Angelico sera prié plus tard de peindre des fresques dans chacune des cellules des frères prêcheurs du couvent San Marco de Florence, Jean de Beaumetz reçut commande en 1388 de vingt-six tableaux destinés, pour vingt-quatre d'entre eux, à orner chacune des vingt-quatre cellules des moines de la chartreuse de Champmol, celle du prieur, la vingt-cinquième, ayant droit à deux tableaux, et chacun d'eux montrant un chartreux introduit dans la scène de la Crucifixion, comme l'avait été François d'Assise, et se retrouvant par conséquent à proximité de Marie soutenue par une femme regardant le Christ comme celle qui est dans son dos, et de saint Jean manifestant son affliction par son visage et le geste de ses mains[19]. Celui qui est ici reproduit (peinture sur panneau, 60 x 48 cm), date de 1393 (1389-1395) et se trouve conservé au musée du Louvre (fig. 11). L'étreinte du bas de la croix qui

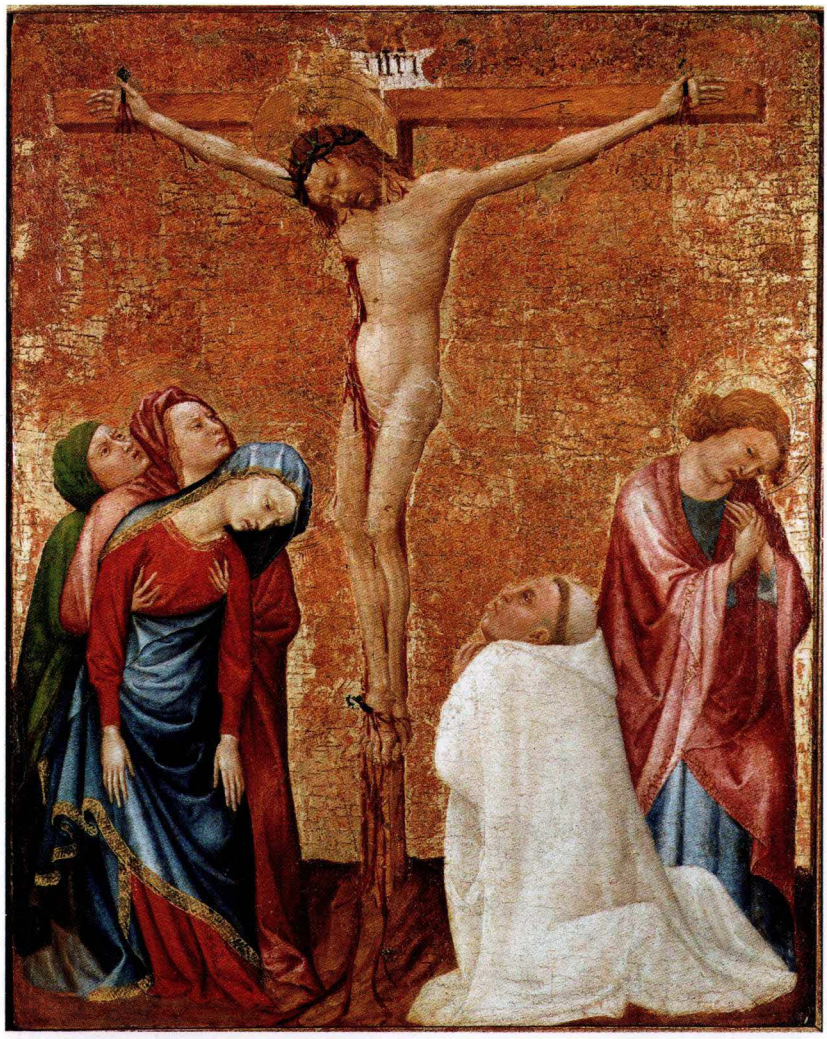


Figure 11 : Jean de Beaumetz, *Le Calvaire avec un moine chartreux*, panneau peint, 60 x 48,5 cm, vers 1390 ; Paris, musée du Louvre

a été prêtée par certains peintres aux figures de la Madeleine, de François d'Assise ou d'un dominicain (fig. 9) laisse ici la place à une attitude apparemment plus retenue, celle d'un chartreux agenouillé en prière, qui a néanmoins le regard fixé extatiquement sur le Christ.
L'artiste, occupé par d'autres tâches lorsqu'il reçut la commande, ne se mit au travail que deux ans plus tard. Tous les tableaux avaient probablement des dimensions comparables (pour ne pas faire de jaloux). Seuls subsistent deux d'entre eux, dont celui du Louvre, l'autre étant conservé à Cleveland, qui a le même schéma de composition et sensiblement les mêmes motifs, avec des variations de détail, en particulier dans l'attitude de Marie, regardant ici vers le sol alors qu'elle a la tête renversée en arrière à Cleveland, dans le traitement du fond ou celui de l'attitude du moine en prière, qui a les deux mains croisées sur la poitrine dans le tableau conservé outre-Atlantique. Ici et là, le motif le plus singulier, porteur de sens, est l'importance et le trajet, insolites, que l'on retrouvera dans la *Grande Pietà ronde* de Malouel conservée au Louvre[20], du sang s'écoulant, non pas du front du Christ, pourtant labouré par une cruelle couronne d'épines, mais des mains, en pluie fine, et en flot épais et fourni de la plaie au côté ; et surtout, on notera le soin avec lequel le peintre a prolongé le trajet du sang s'écoulant sur le corps du Christ, au-delà du torse et du ventre, jusqu'à l'aine, bien visiblement sous le *perizonium* transparent, façon de signifier, on le sait par des textes qui en parlent, que le sang versé par le Christ sur la croix rejoint le sang versé lors de sa circoncision : sa vie fut marquée, du début jusqu'à la fin, par l'effusion de son sang.
Un autre Christ en croix présentant un flot de sang important, coulant du côté ouvert du flanc du Christ à l'aine, a été peinte en 1416 par Henri Bellechose dans son panneau intitulé *Communion et martyre de saint Denis*, conservé au Louvre[21].
Un autre encore, qui présente le même trajet du sang coulant de la plaie au côté, est la Crucifixion attribuée à Jan Van Eyck (ou plutôt de quelque peintre de son entourage), conservé à la Galleria Franchetti à Ca' d'Oro de Venise et daté des années 1450[22].

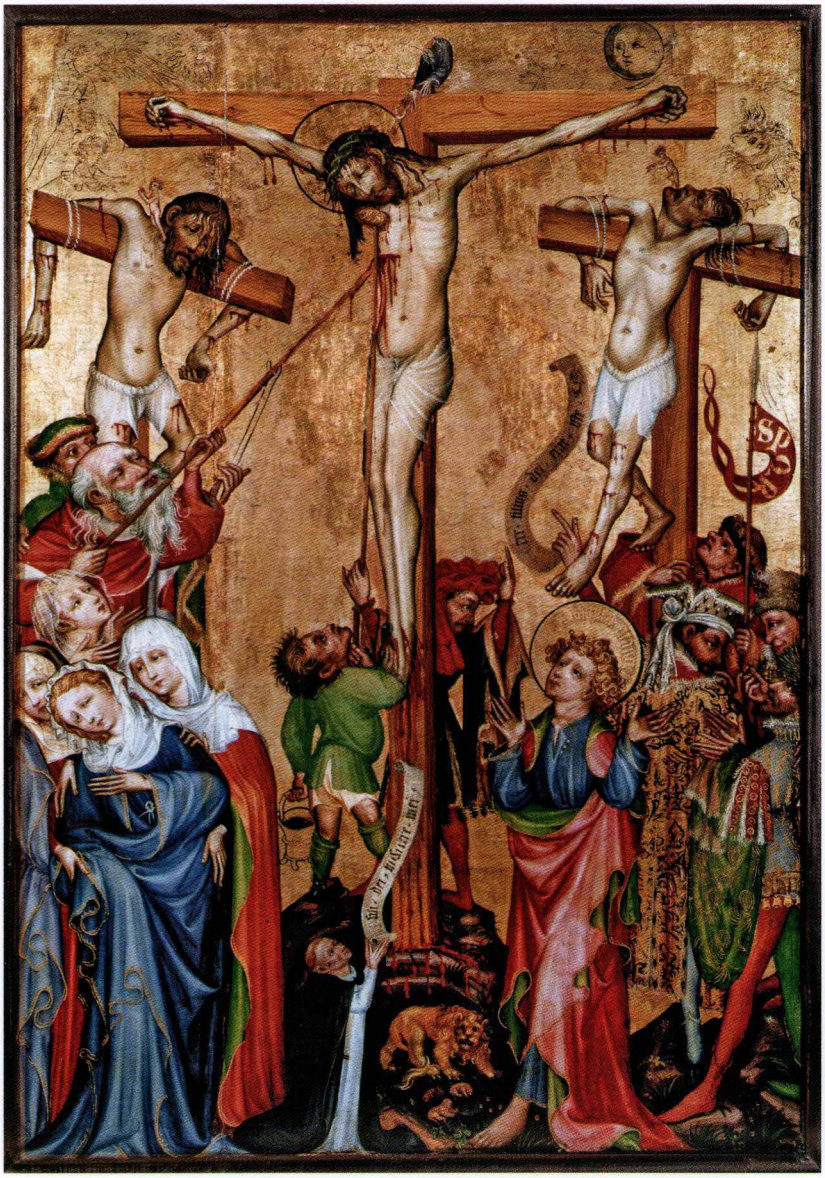
2/ *La Crucifixion au dominicain.*

Une fois n'est pas coutume : Jésus rendant l'âme, tel est le motif que l'on découvre, très endommagé mais de signification indubitable, tout en haut du panneau peint (125,3 x 93,9 cm) dénommé *La Crucifixion au dominicain*[23] (fig. 12), daté « vers 1400 » et dû à celui qu'il est convenu d'appeler le « Maître de la Crucifixion au dominicain », en l'occurrence Hermann de Bâle, ou Hermann Schadeberg, un artiste qui exerça aussi son activité dans l'art du vitrail, vers 1410-1415. Son tableau est conservé à Colmar, au musée Unterlinden[24].
Cette œuvre est typique de la rencontre entre la piété fervente et la cruauté visuelle qui a donné naissance et surtout audience durable au *Christus patiens*, à savoir une figure de Crucifié douloureux, sanglant, pathétique. Le sang coule abondamment de ses plaies et dégouline depuis son front jusqu'au

pied de la croix dont il irrigue le pied ouvert sur une cavité où rugit une lionne qui s'apprête à ranimer ainsi ses petits mort-nés, comme Dieu le Père va ressusciter son Fils[25]. La silhouette du Christ est filiforme et la tête désormais complètement relâchée est tombée sur l'épaule droite. Les traits de son visage sont pitoyables. Aucun ange n'accourt pour recueillir ce sang dans un calice... Le porte-lance âgé et mal voyant est aidé dans l'accomplissement de son office par un sbire qui guide son geste avec une tige se terminant par une petite fourche. Le porte-éponge, un nabot hirsute habillé de vert, pousse l'objet imbibé de vinaigre jusqu'à la joue droite du Christ. Il est aidé lui aussi par un personnage coiffé d'un turban rouge désignant du doigt le Crucifié. S'agit-il du centurion converti ? Mais la banderole de la confession de ce dernier, avec ses mots, *Vere filius Dei erat iste*, provient semble-t-il du bras du personnage tourné vers la droite, avec un linge blanc noué derrière la nuque, en train de s'entretenir avec un autre personnage à toque brune, tenant une lance avec la bannière signée SPQR, et il semble en tout état de cause agir trop tard puisque le porte-lance a déjà fait son travail. Mais sans doute faut-il partir du principe que cette forme d'art représente comme simultanées des actions successives. Quoi qu'il en soit, les larrons sont en train d'expirer eux aussi, on leur a brisé les membres (non seulement les jambes mais aussi les bras) sur ordre de Pilate (Jn 19,31) pour hâter leur mort, si bien qu'ils sont en train de rendre l'âme – elle s'échappe en effet de leur bouche, sous la forme d'une petite silhouette nue. Dans le cas du larron de gauche, celui qui a été crucifié à la droite du Christ, l'âme sera prise dans les bras par un petit ange que l'on voit à peine, qui est surmonté d'un plus grand, ils sont dessinés l'un et l'autre, à côté du soleil, sur le fond or, tandis que c'est un diable velu au nez crochu qui s'élance afin de s'emparer de l'âme qui sort de la bouche du larron de droite et tente de s'échapper. Quant à celle du Christ, qui se devine encore malgré le fâcheux état de la peinture à cet endroit, elle monte en diagonale, les mains jointes, vers celles, tendues pour l'accueillir, de Dieu le Père en personne représenté en buste à petite échelle juste au-dessus de l'axe horizontal de la croix. Extrêmement rare dans l'art sinon unique est ce motif de l'âme du Christ représentée par un homoncule s'échappant de la bouche de Jésus crucifié l'expirant, comme ont été très couramment représentées au Moyen Âge celles des hommes « rendant l'âme » sur leur lit de mort.

Au pied de la croix, à échelle réduite, un dominicain agenouillé revêtu de l'habit de son ordre, avec chape noire sur

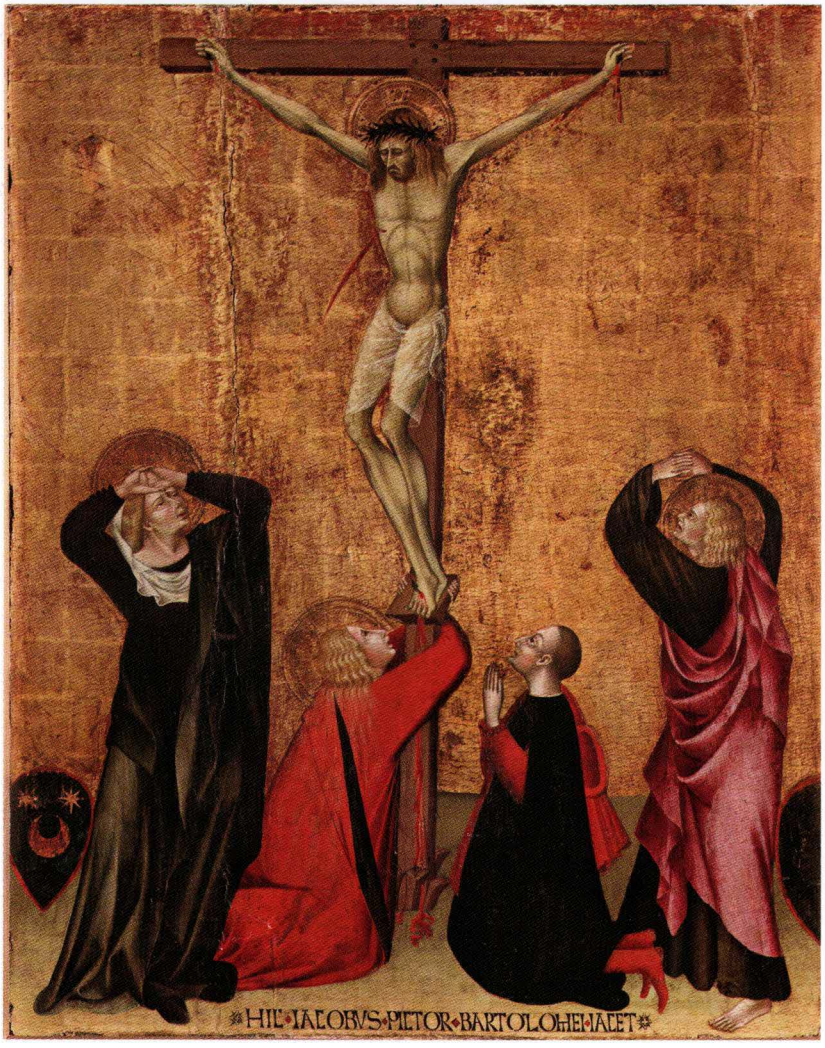
Figure 12 : Hermann Schadeberg, *La Crucifixion au dominicain*, huile sur panneau, 125,3 x 93,9 cm, vers 1400 ; Colmar, musée Unterlinden



la robe et le scapulaire blancs ; il lève les bras et tient une banderole avec le texte de sa prière : « Ô Fils de Dieu, prends pitié de moi ! » C'est bien sûr à lui que fait allusion le titre habituellement donné à ce panneau peint. Derrière lui, un groupe de quatre femmes debout, celle de derrière levant les yeux vers le Christ, tandis qu'au premier rang, soutenue par deux de ses compagnes, se tient la Vierge Marie vêtue d'une somptueuse robe bleue à ourlet doré, son visage étant en tout point parallèle à celui de son fils en croix. De l'autre côté, saint Jean contemple la croix, les bras ouverts comme un prêtre à l'autel.

L'abondance du sang dans les Crucifixions peintes va progressivement se raréfier à partir de la Renaissance, et cette tendance sera pour ainsi dire submergée par une tendance contraire, celle qui consiste à représenter le corps du Crucifié impeccablement propre, avec une musculature athlétique, et dans un état de paix souveraine, sans trace aucune de mauvais traitement. Toutefois le sang pathétique voire repoussant se maintiendra dans certains courants artistiques comme celui que représentent des peintres comme Grünewald et Altdorfer (voir chap. 8, II/1 et 2, fig. 15 et 16), une exception qui confirme la règle.

Figure 13 : Giovanni di Paolo, *Crucifixion,* tempera sur panneau, 114,5 x 88,5 cm, vers 1455 ; Canberra, Galerie nationale d'Australie

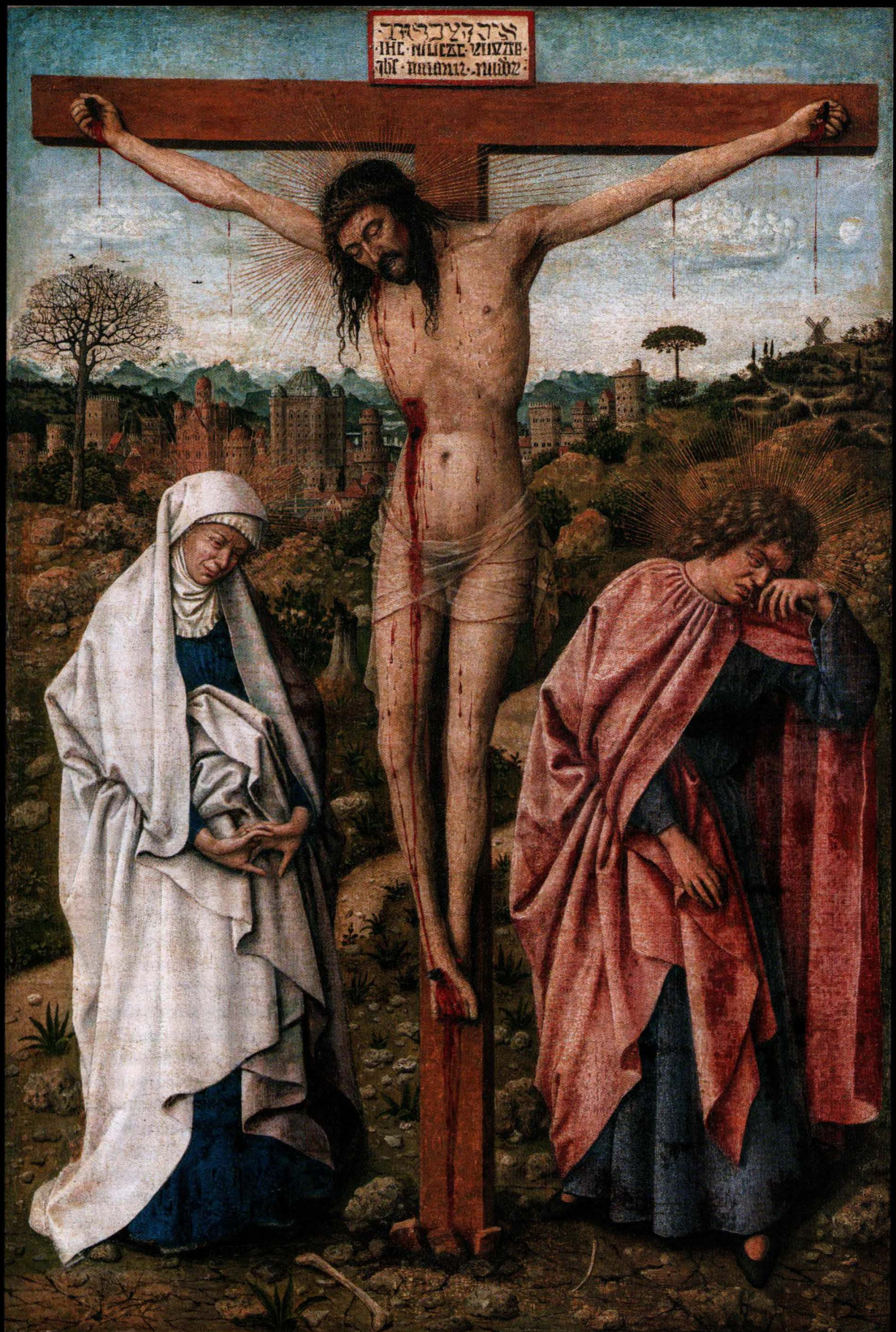


V/ COMPATIR, MANIFESTER, PLEURER

1/ Gentile da Fabriano.

Exceptionnel est le soin apporté par Gentile da Fabriano (1370-1427), vers 1410, à l'expression de la douleur sur les visages, en particulier dans sa Crucifixion (60 x 40,5 cm), une peinture a tempera sur panneau de bois constituant à l'origine, pense-t-on, le compartiment supérieur du *Polyptyque de Valle Romita* dont la partie centrale est un couronnement trinitaire de la Vierge, selon la « formule à l'italienne[26] » (Milan, pinacothèque de Brera). Si le schéma de composition est assurément simple et de facture courante, l'expression de la détresse atteint chez ce maître incontesté du tardo-gothique un sommet de simplicité désarmée et convaincante. L'attention est censément focalisée sur le Christ mort, livide, d'une pâleur impressionnante, qui contraste avec la vivacité des couleurs des vêtements et le rose aux joues de Marie et Jean. Mais leurs visages sont au moins aussi attachants que celui du Crucifié, avec leurs fronts labourés de rides et leurs regards accablés, d'une sincérité bouleversante. Les anges, en revanche, ne leur font pas concurrence, ils ont des gestes de compassion relativement réservés.

Figure 14 : Hubert Van Eyck, panneau peint, 43 x 26 cm, vers 1430 ; Berlin, Gemäldegalerie



2/ Giovanni di Paolo.

Un peintre siennois qui fut élève de Taddeo di Bartolo, Giovanni di Paolo (1403-1482), a peint vers 1455, pour honorer la mémoire d'un autre artiste prénommé Bartholomée, comme en témoigne l'inscription *Hic Iacobus Pictor Bartolomeus Iacet* en bas du panneau, une Crucifixion (panneau peint, 114,5 x 88,5 cm) conservée à la Galerie nationale d'Australie de Canberra (fig. 13), où Marie et Jean manifestent leur détresse par un geste inaccoutumé, consistant à lever leurs mains aux doigts entrelacés au-dessus de leur tête en fixant le Crucifié. L'artiste lui-même, loin de rester étranger à ce qu'il a peint, s'y est rendu présent en se représentant agenouillé mains jointes à côté de la Madeleine enserrant le pied de la croix.

3/ Hubert Van Eyck.

Entre Hubert Van Eyck (1385-1426), le frère de Jan, celui qui a achevé en 1432 son très fameux *Retable de l'Agneau mystique*, et Gentile da Fabriano, les styles diffèrent, assurément, mais le courant passe, c'est évident : et le Flamand Hubert, si c'est bien lui[27] qui a peint ce petit panneau sur bois (43 x 26 cm) conservé à la Gemäldegalerie de Berlin (fig. 14), n'est pas moins expressif que l'Italien dans cette peinture de la douleur de Marie et de saint Jean, comme quoi la peinture religieuse européenne s'oriente de manière presque unanime, à cette époque, vers une appréhension émotionnelle et sentimentale de la douleur éprouvée par le Christ en croix, qui lui est vivement recommandée par la *Devotio moderna* et continuera de lui être prêchée par les *Exercices* de saint Ignace. Contempler un tel tableau, et *a fortiori* l'acquérir et le pratiquer fréquemment, c'est accepter de communier à ce qu'ont pu ressentir la Mère et le disciple bien-aimé, c'est même désirer ardemment de faire siens leurs sentiments. Hubert Van Eyck et son frère Jan, qui n'ont pas illustré seulement les calvaires peuplés (voir celui qu'a peint Jan pour faire pendant au Jugement dernier ; chap. 5, II/2), ont excellé dans

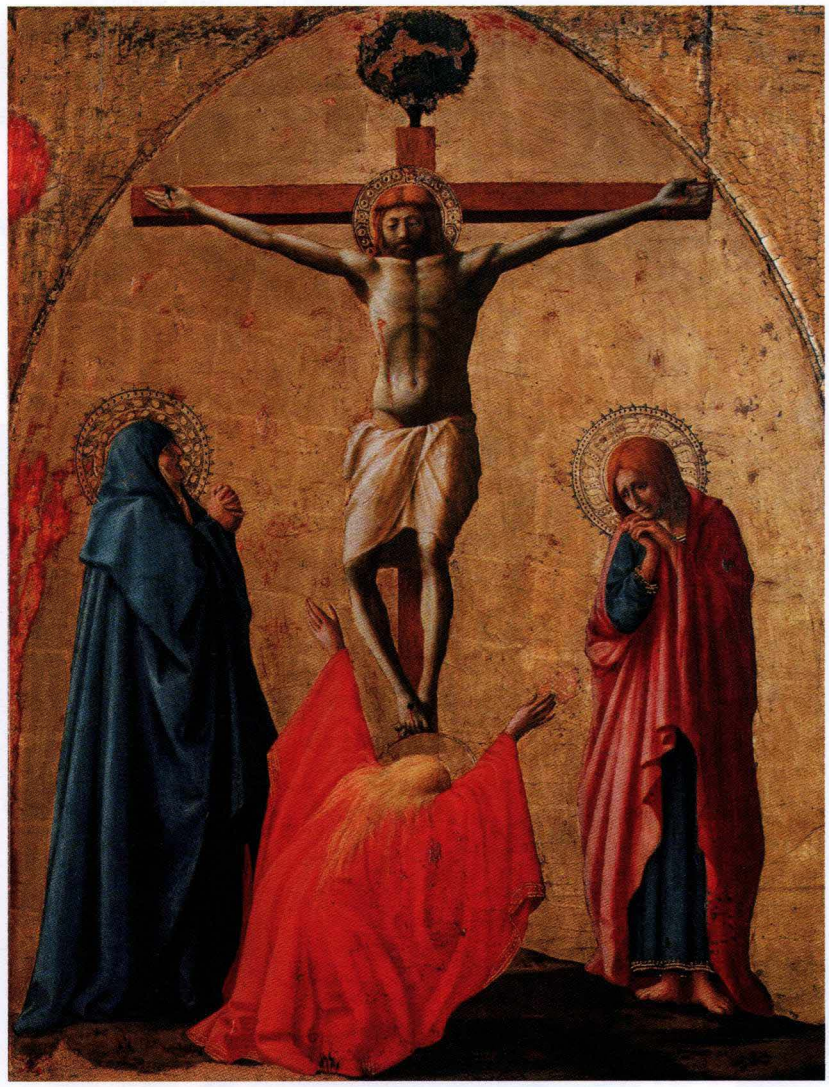


Figure 15 : Masaccio, *Crucifixion ;* Naples, musée de Capodimonte

ce type de Crucifixion limitée aux trois « acteurs » fondamentaux, et où le sang, dans le panneau peint de Hubert, coule à flots, jusqu'à terre, tandis que les larmes en font presque autant. Mais à la différence de Jan, Hubert a osé peindre, comme peu de peintres l'avaient fait, Marie et Jean submergés par la douleur et éclatant en sanglots. Dans l'œuvre de Jan, en revanche, les personnages restent en général maîtres d'eux-mêmes. À cet égard, ce tableau fait pour ainsi dire bande à part. Et le contraste est saisissant entre lui et le tableau d'un autre peintre flamand, Rogier Van der Weyden (vers 1455-1460, Madrid, Escorial, monastère San Lorenzo), qui sur le même sujet et avec le même schéma de composition, à peine quelques décennies plus tard, a mis autant de talent à peindre une expression de la douleur contenue, purement conventionnelle et si maîtrisée qu'elle n'est guère crédible. Le peintre du tableau de Berlin,

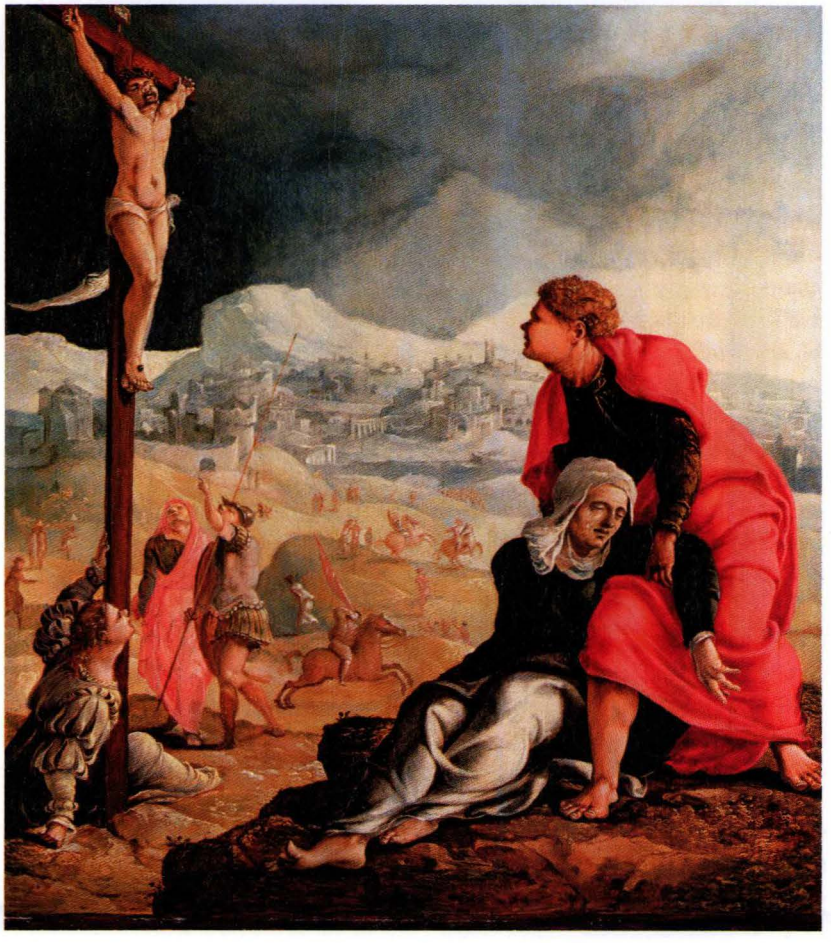
qu'il s'agisse ou non de Hubert Van Eyck, lui, a osé faire pleurer Marie et saint Jean comme pleurent les humains réellement. D'un côté comme de l'autre, la splendeur des étoffes et de leurs plis est à son comble. Mais la sincérité n'est décidément pas la chose du monde la mieux répartie, y compris au sein d'une même famille ou d'un même milieu à la même époque... Il est vrai qu'un même artiste, selon les circonstances, aborde un même sujet selon des façons très différentes, et que Van der Weyden est autrement plus convaincant dans d'autres œuvres où il s'est aventuré à rendre la pâmoison de la Vierge (fig. 22).

4/ Masaccio et Piero della Francesca.

La Crucifixion peinte par Masaccio (83 x 63,5 cm) en 1426 et conservée à Naples au musée de Capodimonte (fig. 15) eut une immense influence[28]. Elle faisait partie, comme compartiment supérieur central, d'un polyptyque prévu pour Santa Maria del Carmine de Pise, mais qui fut démembré. Elle demeure l'une des œuvres les mieux documentées de Masaccio – Vasari la décrit dans la deuxième édition de ses *Vies*. Ce compartiment était donc destiné à être vu d'en dessous, et il faut s'en souvenir quand on regarde désormais l'œuvre en face au même niveau, en s'interrogeant sur les jambes arquées et la tête décalée, apparemment privée de cou.

Dans l'espace à fond d'or compris sous un arc ogival, sous le Christ en croix, sont regroupés la Vierge et saint Jean, debout l'un et l'autre, et la Madeleine, agenouillée[29]. Son geste d'une vigueur presque improbable, bras très haut levés, et sa posture, tête tournée vers le sol, est peut-être une innovation. La couleur rouge vif ou vermillon de son vêtement, en revanche, a des antécédents, chez Bernardo Daddi et Agnolo Gaddi. Un motif difficile à interpréter, une sorte de feuillage d'arbre en bouquet, où certains voient le symbole de l'arbre de vie, couronne l'axe vertical de la croix – il y avait sans doute à cette place un pélican se perçant le flanc pour nourrir ses petits, comme dans la Crucifixion de Masolino, de deux ans plus ancienne, vers 1424[30], ou dans celle de Giusto de Menabuoi (voir chap. 5, fig. 7). Le Christ, figuré de manière parfaitement frontale, a la chevelure rousse et la tête comme enfoncée dans le thorax, ce qui fut voulu par le peintre en prévision du fait, connu de lui, que son tableau serait regardé d'en bas, très en dessous, par le spectateur. Le *perizonium* glisse sur le haut des cuisses, découvrant les poils du pubis. Les bras musclés, d'une précision déjà anatomique, sont une nouveauté ; les jambes arquées aussi, comme la position basse du *perizonium*, qui n'appartient qu'à lui et ajoute une touche de vérisme, ou comme le décalage de la tête. Masaccio excelle à rendre les sentiments pathétiques, les mains ardemment croisées de la Vierge, comme chez Van Eyck (fig. 14), et sa bouche ouverte ; la pose de la tête de Jean et son visage navré ; celle abîmée vers le sol de la Madeleine, qui montre ainsi sa belle chevelure d'une blondeur et d'une fluidité surprenantes, constituant un tour de force pictural – elle est souvent créditée d'une magnifique chevelure rousse

Figure 16 : Maerten van Heemskerck, *Crucifixion*, huile sur panneau, 39 x 36 cm vers 1530 ; Detroit, Institute of Arts Museum



ou blonde dans l'histoire de l'art, qui lui sert parfois de seul vêtement –, mais aussi ses bras exprimant un chagrin véhément, dans un espace néanmoins abstrait et fictif, alors qu'il est déjà pleinement maître de l'art de rendre un espace physique et perspectif.

Le panneau de Piero della Francesca (1444-1464) (tempera et or sur bois, 81 x 52,5 cm), une Crucifixion faisant partie du *Polyptyque de la miséricorde* conservé au Museo Civico de Sansepolcro, est dans la continuité évidente du précédent, et constitue pour ainsi dire un hommage à Masaccio : même regard du Crucifié vers le bas, même concentration intense de Marie endeuillée bouche ouverte, et de saint Jean (qui semble s'approprier le geste de la Madeleine du tableau précédent) sur le Sauveur, même fond doré à l'époque où la peinture progressivement invente un autre espace pictural.

5/ Maerten van Heemskerck.

Maerten van Heemskerck (1498-1574) a séjourné plusieurs années à Rome en se passionnant pour l'étude de l'antique, et en utilisant surtout le médium du dessin. Dans le petit tableau tout à fait singulier (huile sur panneau de bois) qu'il a peint vers 1530 et se trouve aujourd'hui à l'Institute of Arts Museum de Detroit (fig. 16), le classicisme s'affirme, et on a même l'impression de découvrir des personnages bibliques subitement hellénisés. Mais la principale originalité de l'œuvre est son schéma de composition. Le peintre s'est permis de placer au premier plan, décentré, le couple de Marie et Jean, dans une singulière posture, d'ailleurs, pour reléguer le Christ en croix sur le côté, à moindre échelle. Ainsi le voulait, pensons-nous, la finalité d'une peinture de dévotion privée (on voit mal ce tableau en retable de maître-autel dans une église) se proposant avant tout de mettre sous les yeux du fidèle propriétaire de ce tableau, pour qu'il les imite, des saints imitables, en ce sens que leurs sentiments de tristesse et de compassion sont contagieux et aisés à obtenir de soi, ce qui est le cas des deux qui ont été privilégiés, à la différence du Christ en croix, qu'il est impensable d'imiter... Deux grosses larmes perlent sur le visage de Marie. Il faut apprendre à pleurer comme elle et avec elle, et à regarder le Christ en croix, comme le fait saint Jean, intensément.

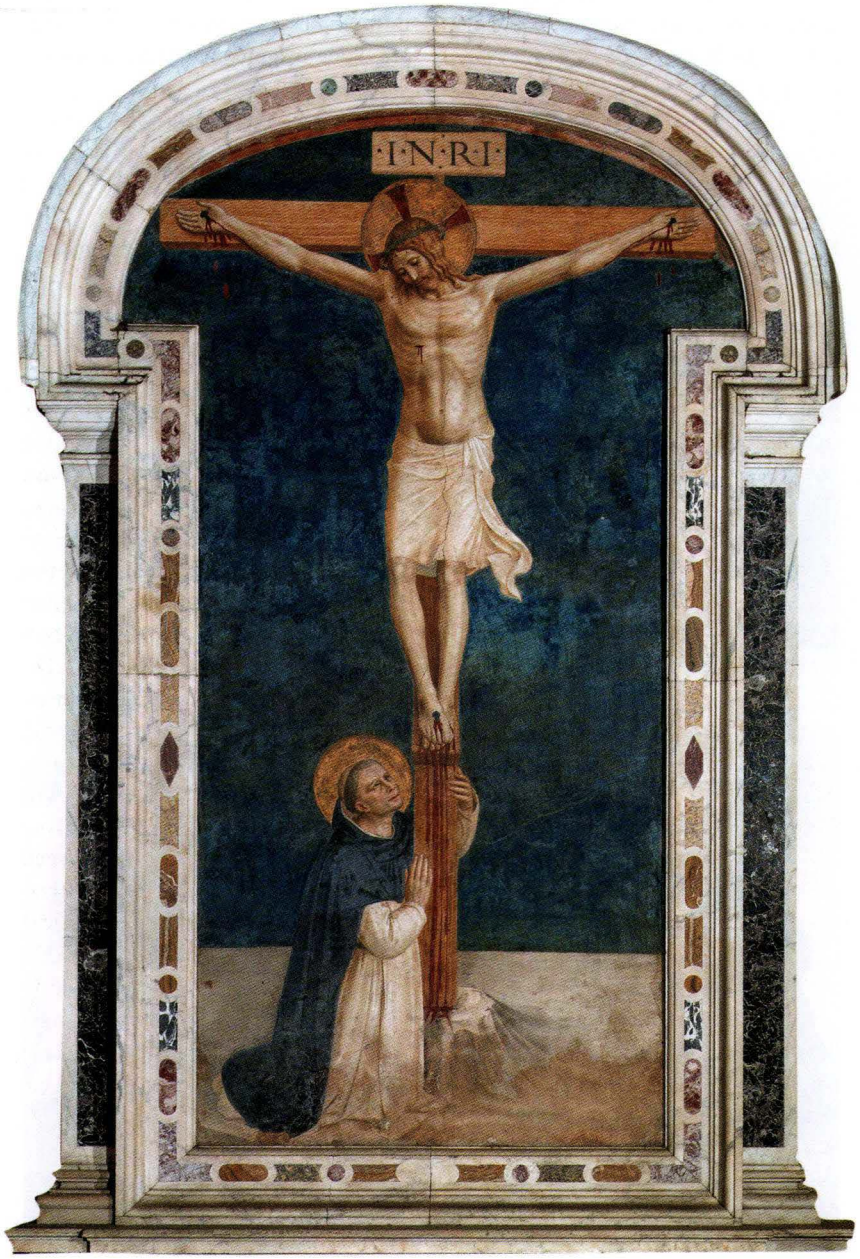


Figure 17 : Fra Angelico, *Saint Dominique adorant la Crucifixion*, fresque, 340 x 155 cm, cloître dit de saint Antonin, vers 1442 ; Florence, couvent Saint-Marc

VI/ SEUL AVEC LE CRUCIFIÉ

1/ Turino Vanni.

Turino Vanni (1348-1438), *Crucifix de la Douane* ; Pise, Museo di San Matteo, 1437. Cette peinture est une confession de foi publique en peinture, qui entend s'exposer au su et au vu de tous. Elle est celle d'un clerc de famille noble revêtu de ses atours officiels, et dont les armoiries sont suspendues au décor crénelé, sous une architecture qui pourrait évoquer son château ; au-dessus de lui, la fameuse tour penchée de Pise, « sa ville » – c'est une des plus anciennes figurations de ladite tour. L'homme agenouillé signe sa déclaration, inscrite en lettres capitales : *confitebor tibi Domine in toto corde meo*, « Je te confesse ma foi, Seigneur, de tout mon cœur ». Le sang jaillit des plaies du Christ avec une abondance inaccoutumée. Une légère différence d'échelle joue en faveur du dévot...

2/ Fra Angelico.

Il a peint dans les deux couvents dont il a décoré le cloître ou les cellules de ses frères dominicains et/ou leur réfectoire, comme à Saint-Marc de Florence ou à Saint-François de Fiesole, bon nombre de Crucifixions. Toutes différentes, elles ont néanmoins en commun de placer au pied de la croix du Christ saint Dominique, le fondateur de l'Ordre, nimbé (mort en 1221, il a été déclaré saint dès 1234), dans des positions variables : agenouillé le plus souvent, mais parfois debout voire en prostration, couché les bras ouverts à même le sol face contre terre, ou assis torse nu, s'infligeant la discipline[31]. Dans la grande fresque (435 x 260 cm) de Fiesole, où il est agenouillé tout contre la croix et se trouve en compagnie de la Vierge et de saint Jean, il fait le geste de dévotion, à la fois paisible et affectueux, consistant à appliquer les paumes de ses deux mains sur le montant vertical de la croix ; il lève la tête et regarde intensément le Christ, qui semble le reconnaître et esquisser un sourire, motif très insolite, dont il sera reparlé ici à propos d'un crucifix de l'abbaye de Lérins.

Dominique est seul au pied de la croix, en revanche, et montre un visage attentif mais un peu anxieux, alors que celui du Christ reste parfaitement détendu, dans la fresque (340 x 155 cm) du cloître dit « de saint Antonin » du couvent Saint-Marc de Florence, au rez-de-chaussée, à l'entrée du cloître, sur le mur nord[32] (fig. 17) – ce cloître portant le nom du frère qui fut un temps le prieur de Fra Angelico à Fiesole avant de devenir l'archevêque de Florence et de rédiger à ce titre un ouvrage théologique pionnier sur le statut des artistes dans l'Église[33]. Par l'action de Cosme de Médicis, le couvent des Silvestrins de la ville passa aux Dominicains, ce qui fut confirmé, après contestation, par le concile de Bâle. L'église fut terminée en 1439 et consacrée en 1442. Le couvent fut construit à la même époque. En 1438, vingt cellules dans le dortoir central au-dessus du réfectoire étaient reconstruites ou réparées et avant la fin de 1443, les cellules de l'étage supérieur, quarante-quatre en tout, étaient prêtes à être habitées. Les travaux continuèrent jusqu'en 1452[34]. Les fresques du rez-de-chaussée comprennent un Christ sur la croix adoré par saint Dominique, et cinq lunettes dans le cloître ainsi qu'une grande Crucifixion avec des saints dans la Sala del Capitolo, qui était finie dès 1441-1442. Une fresque représentant la Crucifixion, et qui se trouvait dans le réfectoire, fut détruite en 1554. Au premier étage, nous avons trois fresques dans le corridor ainsi que quarante-trois fresques dans les quarante-cinq cellules qui donnent sur le couloir[35]. Toutes celles du rez-de-chaussée sont de la main même de Fra Angelico. L'avis concernant sa paternité sur les autres varie de 6 à 41. À l'époque, on les attribuait toutes, dans la tradition locale, à l'Angelico. Mais c'est fort peu plausible. L'Angelico les conçut mais se fit aider, sans l'ombre d'un doute. Il n'y a pas de suite ordonnée. Onze d'entre elles ont pour sujet le Christ en croix... La crucifixion doit à Masaccio la position du *perizonium* et aussi le dessin de la jambe droite. Le thème du sang y est souligné, il coule abondamment des plaies, notamment de celles des pieds (les doigts de Dominique se gardent bien d'y toucher). Saint Dominique se retrouve dans la position de la Madeleine dans la Crucifixion de Masaccio. Son visage douloureux exprime sa compassion. Mais l'étonnant est encore ailleurs, dans le duo ainsi créé : Dominique est seul avec le Christ en croix, d'où « un tête-à-tête dévotionnel, mystique, créant une véritable intimité entre le saint et le Christ, et dans l'échange des regards, l'admirable visage du Christ, qui auparavant se tournait vers sa mère en lui désignant saint Jean comme son Fils, étant maintenant tourné vers le saint, qui reçoit le témoignage chargé de grâce de sa divine douceur[36]... ».

3/ Henri III au pied de la croix.

On ne compte plus, au cours des deux siècles suivants, les Crucifixions peintes avec un calvaire réduit au Christ crucifié, dont se rend proche un dévot et un seul. Encore en 1580 a été peint un tout petit tableau (20,5 x 13,5 cm), une huile sur papier marouflée sur panneau, conservé au Louvre, avec, agenouillé au pied de la croix, Henri III, roi de France régnant entre 1574 et 1589, seul, en tenue royale avec son manteau à revers d'hermine (fig. 18). Volé au cours de la Seconde Guerre mondiale, il a finalement été retrouvé par hasard en 2014 sur le marché de l'art et réinstallé au Louvre. Qu'un roi de France se fasse représenter à genoux au pied du Christ en croix n'est assurément pas courant ni banal. Il se pourrait d'ailleurs que les motivations l'ayant conduit à le faire exécuter soient complexes, compte tenu du contexte dramatique que le royaume de France a traversé au lendemain du massacre des protestants lors de la nuit de la Saint-Barthélemy (23 au 24 août 1572). Selon Élisabeth Latrémolière, conservateur en chef du château de Blois, ce portrait d'Henri III en prière aurait été conçu « sans doute aux fins de propagande dans le contexte des guerres de

Religion ». Pour prouver la bonne foi du monarque ? Ou pour implorer son pardon ? On aimerait en savoir plus... « Henri III était un homme très pieux, surtout dans les dernières années de sa vie. Sa foi très profonde l'amenait parfois à s'isoler du monde. Il se retirait dans des couvents pour méditer, et pendant plusieurs jours la cour n'avait plus de nouvelles de lui. Henri III considérait que les malheurs qui s'abattaient sur son royaume étaient causés par ses péchés. De la même manière que Jésus est mort sur la croix pour le salut du monde, il considérait qu'il devait offrir ses souffrances à Dieu pour le salut de ses sujets. Les ossements humains, placés sur le tableau au pied de la croix (*memento mori*) rappellent l'égalité de l'homme devant la mort. Henri III, agenouillé, revêtu de son manteau d'hermine semé de fleurs de lys, s'humilie devant Dieu. Sa foi profonde nous est rappelée par sa devise *Manet ultima coelo* ("la dernière m'attend au ciel"). Elle rappelle qu'Henri a été roi plusieurs fois, en faisant référence aux deux couronnes qu'il a portées, celle du royaume de Pologne et celle du royaume de France. La troisième couronne est celle qu'il doit recevoir après sa mort auprès de Dieu[37]. » Quoi qu'il en soit, ce genre de tableau va ensuite se raréfier. Mais entretemps, il en a existé des dizaines, dont ceux qui ont été conçus et peints un demi-siècle auparavant par Lucas Cranach.

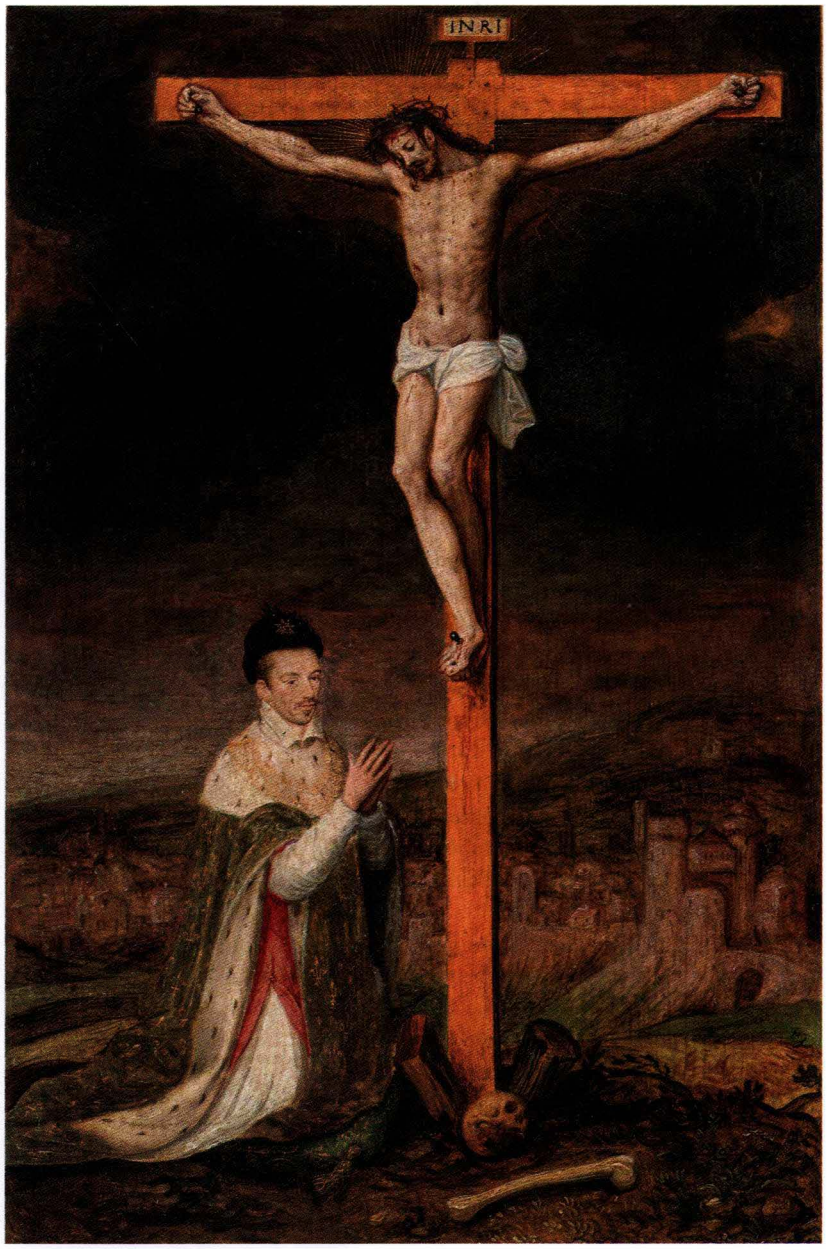


Figure 18 : Peintre inconnu, *Henri III au pied du Christ en croix*, 1580 ; Paris, Louvre

4/ Lucas Cranach.

En effet, plusieurs Crucifixions de Lucas Cranach, à la différence de celles qui ont été analysées plus haut dans le cadre de notre étude du calvaire à public nombreux (voir chap. 5, II/6 ; fig. 19 et 20), relèvent selon nous de la présente rubrique du « Calvaire mystique », dans la mesure où elles mettent en scène un rapport personnel intime, contemplatif et méditatif, entre un personnage précis, historiquement identifiable, et le Christ en croix.
Sont dans ce cas, en particulier, un panneau (158 x 112 cm) conservé à l'Alte Pinakothek de Munich, peint vers 1520-1525 (fig. 19), qui représente sous un ciel angoissant de noirceur Albrecht de Brandenbourg habillé d'un ample manteau rouge de cardinal, dans une attitude songeuse ou méditative, le regard au loin, agenouillé mains jointes (la droite deux fois baguée) sur un long coussin rouge à pompons où il a déposé son chapeau cardinalice, au pied de la croix du Christ figurée seule, sans les deux larrons, le Christ étant ceint de ce *perizonium* flottant au vent avec ce pan de tissu interminable dont Cranach est si coutumier que c'est presque l'une de

Figure 19 : Lucas Cranach l'Ancien, *Albrecht von Brandenburg au pied de la croix*, 1520-1525 ; Munich, Alte Pinakothek

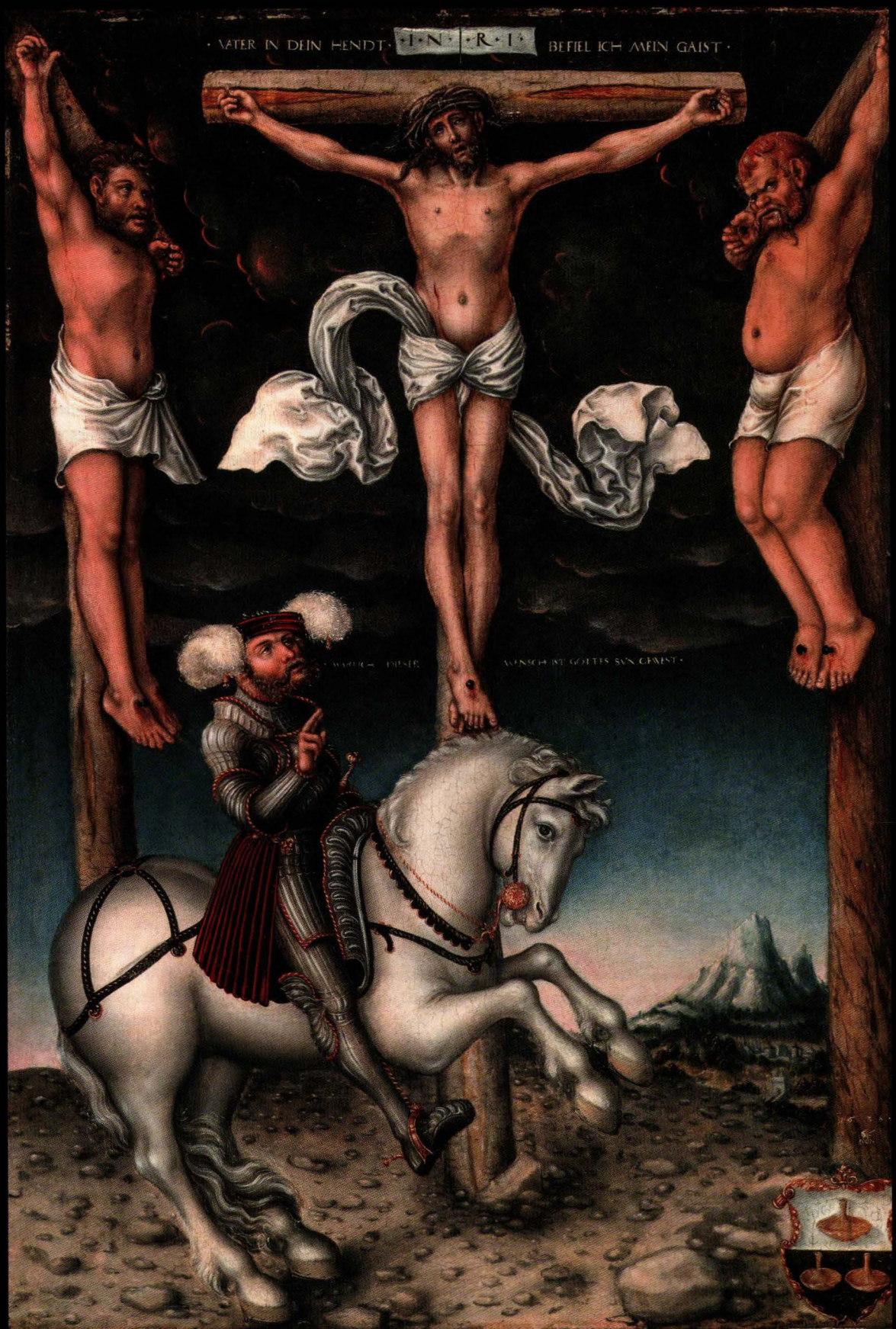
ses signatures. Le Crucifié a le corps taché de sang de haut en bas, avec sa plaie au côté placée très bas, sous les côtes. Si les saints canonisés par l'Église, donc une fois morts, sont assez nombreux à avoir été représentés au pied de la croix du Christ, dans cette position méditative, plus rares ont été les hiérarques ecclésiastiques qui ont accepté d'être ainsi figurés de leur vivant, et encore plus rares les détenteurs du pouvoir politique...

Plusieurs autres tableaux de Cranach sont dans ce cas, ceux qui mettent en scène le centurion converti, peints à l'huile sur panneau en 1538, sur lesquels nous reviendrons (voir chap. 8, III/3). Dans le cadre du présent chapitre, contentons-nous de faire observer qu'ils impliquent une certaine candeur de la part du commanditaire-destinataire, celle qui consiste à se faire représenter sur le Golgotha rocailleux (ici, fig. 20, la version conservée à l'université de Yale[38]), non seulement en habit de l'époque, ce qui est à la fois habituel et toléré, en particulier pour les religieux et les ecclésiastiques, mais coiffé d'un chapeau à plumes, prononçant les paroles du centurion (« Vraiment cet homme était le Fils de Dieu » : ces paroles sont inscrites en allemand, en majuscules, à hauteur du visage du cavalier), sans même descendre de cheval, devant le Fils de Dieu prononçant lui-même les paroles par lesquelles il remet l'âme (« Père, en tes mains je remets ton esprit » : les mots allemands sont dans le haut du tableau, à hauteur du *titulus*), dans un tableau où les armoiries de l'édile ont été peintes, comme sa signature, dans l'angle inférieur droit du panneau.

VII/ LES TROIS CRUCIFIÉS SEULS

1/ Vincenzo Foppa.

Vincenzo Foppa (1427-1515), peintre actif en Lombardie, est peut-être l'inventeur de la disposition tridimensionnelle des trois crucifiés, en ce sens qu'ils ne sont plus figurés par lui dans le même plan, mais selon une disposition en U, à angle droit, les deux larrons se faisant face, disposition qui sera souvent adoptée par la suite, par exemple par un Lucas Cranach l'Ancien... Ainsi ont-ils été placés par lui dans une huile sur panneau (68,5 x 38,8 cm) de 1450 qui se trouve à l'académie Carrare de Bergame[39] (fig. 21). Foppa est également parmi les premiers peintres à avoir conçu de figurer les trois condamnés absolument seuls, à la nuit tombée, avec ce détail parlant du chemin de retour qui serpente du Golgotha à Jérusalem, éga-


· VATER IN DEIN HENDT · I · N · R · I · BEFIEL ICH MEIN GAIST ·

lement désert désormais, par où seront rentrés en ville tous ceux qui ont délaissé le lieu du supplice. À part les trois condamnés, personne ; deux d'entre eux sont déjà morts, semble-t-il, le Christ et le bon larron sur sa droite, qu'un discret rayonnement autour de la tête distingue de l'autre, qui seul paraît encore en vie.

2/ Pierre-Paul Rubens.

Cette solitude complète des trois condamnés n'a pas eu beaucoup d'interprètes avant Pierre-Paul Rubens, à qui l'on doit *Les Trois Croix* (huile sur toile, 96 x 60 cm), vers 1620 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), sur laquelle nous reviendrons plus bas (voir chap. 9, III/2), un tableau dont seront tirées des gravures, telle celle d'Adam Bolswert. Un peu plus tard, néanmoins, un David Teniers (1610-1690) traitera du calvaire sous cette forme, plongé dans une ambiance crépusculaire et orageuse, puis Gianbattista Piazzetta (1683-1754) composera à son tour un calvaire avec les trois crucifiés très rapprochés, figurés dans un cadrage serré, le seul témoin présent, au pied des trois croix, étant un cavalier sur le départ, porteur d'un drapeau, sans parler d'un maître espagnol dont le tableau (88,8 x 60,5 cm) conservé à Londres, à la Gallery Sphinx Fine Art, présente les trois condamnés rigoureusement seuls. Et il ne manquera pas d'artistes, mais plus tard, en particulier au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, pour accentuer leur esseulement par divers stratagèmes scéniques, tels Jean-Léon Gerôme et Nikolai Nikolaevich Ge (voir chap. 11, V/4 et 5, fig. 18 et 20).

VIII/ LA VIERGE ÉPLORÉE, OU EN PÂMOISON

Les artistes de la fin du Moyen Âge se partagent entre ceux qui représentent Marie au pied de la croix se tenant courageusement debout, conformément au début de l'hymne liturgique du *Stabat mater*, et ceux qui, dans leurs œuvres consacrées à la Crucifixion, ont le motif de la pâmoison de la Vierge[40]. Ce thème, qui recouvre toute une gamme d'expressions de la douleur, depuis les pleurs jusqu'à l'évanouissement, fait son apparition dans l'art occidental surtout à partir du XIVe siècle (voir chap. 5, fig. 2, 3, 4, 5 et chap. 6, fig. 11, 12, 16). Il a été repris dans l'art du siècle suivant.

S'agissant par exemple des œuvres du XVe siècle, on peut observer plusieurs étapes, selon que la Vierge, soutenue par une compagne, commence sinon déjà de plier les genoux, du moins de laisser

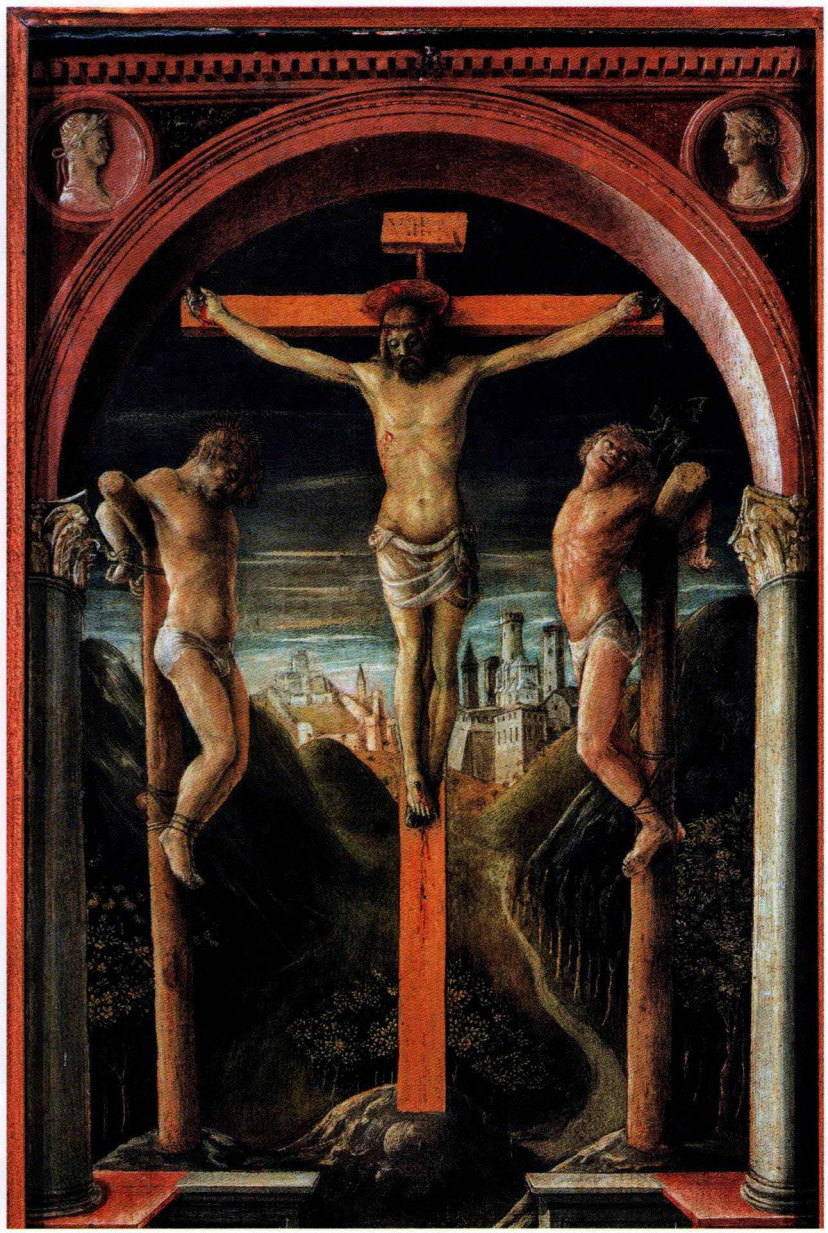


Figure 20 : Lucas Cranach l'Ancien, huile sur panneau, 61,6 x 42,2 cm, 1538 ; Yale, Art collection

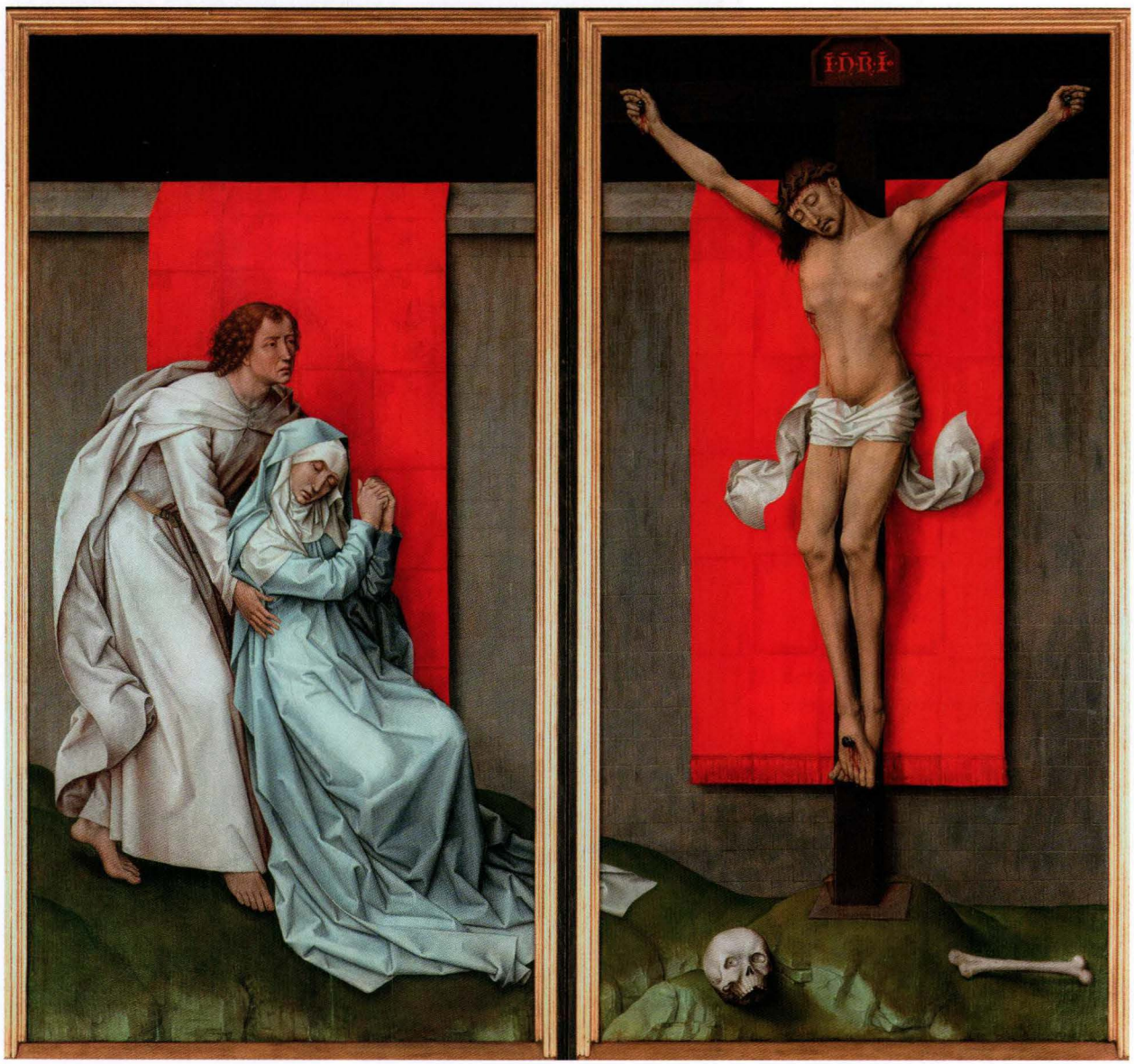
Figure 21 : Vincenzo Foppa, huile sur panneau, 68,5 x 38,8 cm, 1456 ; Bergame, Académie Carrare

tomber la tête (comme chez Antonello Mantegna, dans sa Crucifixion du Louvre[41]) (voir chap. 5, fig. 8) et de perdre connaissance (comme dans la Crucifixion de Jean de Beaumetz : voir IV/1 et fig. 11[42]), ou perd carrément l'équilibre et s'effondre tout en étant encore retenue[43], jusqu'à des œuvres qui vont montrer Marie complètement évanouie, tombant par-devant (Van Eyck, diptyque de New York : voir chap. 5, II/2 et fig. 11) ou étendue sur le dos par terre de tout son long[44].

Rogier Van der Weyden.

Le *Triptyque du calvaire* de Rogier Van der Weyden est une peinture sur bois (110 x 73 cm pour le panneau central ; 96 x 69 cm hors cadre), « vers 1445 », conservée à Vienne, au Kunsthistorisches Museum[45], avec une Crucifixion sur fond de ciel bleu, où volent quatre anges exceptionnellement peints dans une teinte sinistre annonçant que les ténèbres ne vont pas tarder à s'abattre sur la terre en raison de

Figure 22 : Van der Weyden, *Diptyque du calvaire*, huile sur panneaux de bois, chaque panneau : 180,3 x 93 cm, vers 1460 ; Philadelphie, Museum of Art



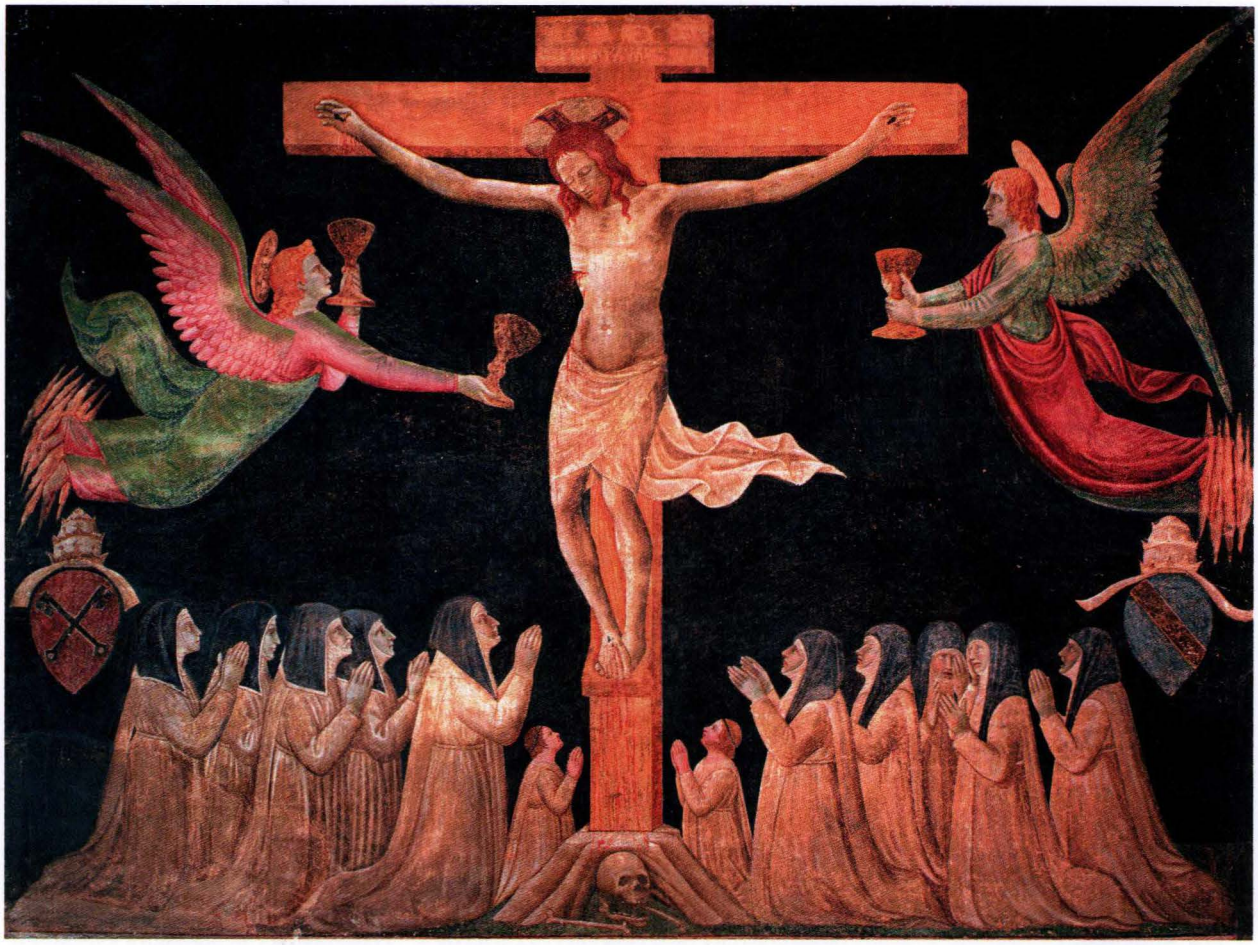


Figure 23 : Paolo Schiavo, fresque, 259 x 340 cm, 1447 ; Florence, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia

la mort du Sauveur. Le paysage est néanmoins d'une harmonie idyllique, paradoxalement, et se prolonge des deux côtés sur les volets, ce qui serait une première dans l'histoire de l'art. Ceux-ci comportent à gauche une Marie Madeleine portant un vase d'aromates, et à droite une Véronique portant la Sainte Face imprimée sur un linge. La ville apparaissant au loin est évidemment Jérusalem, dont le temple a l'allure d'une mosquée. Au pied de la croix, profondément affectés, Jean, qui fixe le Crucifié tandis que Marie est agenouillée et étreint la croix les yeux fermés, une posture rarement prêtée à la Vierge, que l'artiste a empruntée semble-t-il à un tableau de Robert Campin conservé à Berlin[46]. De l'autre côté, agenouillés eux aussi et mains jointes, le couple des donateurs, des bourgeois aisés qui n'ont pas été identifiés avec entière certitude. La tête du Christ couronnée d'épines retombe sur son épaule droite. Son visage marqué par la souffrance garde sa dignité. Il a les reins ceints d'un *perizonium* étroit dont les longs pans voltigent dans les airs. « On est en présence d'une Crucifixion d'une simplicité dépouillée où l'élégance de la ligne et l'expression du pathétique se fondent pour en appeler au recueillement[47]. »

Cette *Crucifixion, diptyque du calvaire,* peinte vers 1460 par Rogier van der Weyden, (fig. 22), est peut-être la plus belle Crucifixion du peintre, en raison de sa sobriété chromatique et scénique. Elle constitue le volet droit d'un diptyque, possible partie d'un triptyque, avec à gauche saint Jean soutenant Marie en train de tomber en arrière, mains jointes, comme si elle allait s'asseoir, et à droite le Christ en croix, mort, seul, se détachant sur un linge vermeil placé sur un mur tenant lieu de drap d'honneur, comme le groupe de la Vierge, vêtue de bleu pâle, et de Jean, de rose pâle, l'un et l'autre ayant les larmes aux yeux. Personne d'autre :

ni larrons, ni bourreaux, ni badauds. Au-dessus du mur, le noir total. Un sol vert en déclivité, avec un crâne et un tibia au pied de la croix. La rigueur de la composition a fait émettre l'hypothèse que ce diptyque aura été conçu comme une œuvre de dévotion destinée à une chartreuse – le fils de l'artiste, Cornelis, entra à celle de Herrines, vers 1449 et y prit l'habit en 1450 ; et sa seule fille, Margaretha, devint moniale dominicaine.

Van der Weyden a établi un parfait parallélisme entre pâmoison de la Vierge et *Descente de croix* dans son fameux tableau de 1435 ainsi intitulé, conservé au Prado ; son *Triptyque des Sept Sacrements* (huile sur panneau, 200 x 223 cm, vers 1440-1445, Anvers, musée royal des Beaux-Arts) présente aussi le motif de la Vierge qui perd connaissance. Le motif de la pâmoison de la Vierge se retrouvera ensuite, entre autres, chez certains peintres italiens de la fin du XVIe siècle, comme Véronèse (voir chap. 9, II/4).

IX/ GROUPES DE DÉVOTS EN ADORATION

1/ Fra Angelico.

À côté des Crucifixions avec saint Dominique au pied du Christ crucifié seul présent, Fra Angelico a aussi peint le Golgotha avec ses trois croix, comme sur l'Armadio degli Argenti ou dans la très grande fresque (550 x 950 cm) de la salle capitulaire du couvent Saint-Marc de Florence, en 1441-1442, inscrite dans un demi-cercle bordé de onze médaillons losangés avec le symbole du pélican au centre et deux fois cinq prophètes à banderole de part et d'autre, et en bas d'une série de dix-sept médaillons avec autant de saints dominicains en buste entourant saint Dominique au centre. Celui-ci est encore à l'honneur dans la fresque principale. Facilement identifiable par la petite étoile rouge inscrite dans son nimbe juste au-dessus de son crâne, il est agenouillé en tête d'un groupe de dix saints dont huit sont issus de divers ordres religieux non dominicains parmi lesquels, debout, un évêque et un abbé mitrés tenant chacun sa crosse, avec en bout de file des agenouillés saint Pierre de Vérone et son crâne fendu par une hache, à genoux, et debout derrière lui saint Thomas d'Aquin, « le bœuf muet ». De l'autre côté de la croix du Christ, se trouvent d'abord la Vierge soutenue par saint Jean, une femme nimbée et Marie Madeleine vue de dos, puis saint Jean Baptiste, un saint à la barbe bifide un genou en terre avec livre ouvert sur l'autre genou, puis saint Laurent avec son attribut, le gril, et enfin deux saints dont le second qui se détourne et se cache pour pleurer.

« Fra Angelico, plus que tout autre, devait être séduit par la douceur du "beau jeune homme" décrit par saint François [...] Aussi à San Marco, dans sa fresque du cloître, dans celle du réfectoire, comme dans celles des cellules, l'image du Christ, immuable comme la beauté divine, ne varie pas : les jambes à peine fléchies, toujours légèrement écartées, les pieds croisés sur le *suppedaneum*, le corps se dresse droit, tirant à peine sur les bras [...] ; les mains ouvertes n'ont aucune trace de crispation [...] Un jet de sang et d'eau s'écoule de la plaie du côté, et de longs filets coulent des mains sur les bras, et des pieds sur le bas de la croix, jusque sur le sol, mais le frère Angélique est peu familier avec ces visions douloureuses, et ses flaques de sang nous semblent maladroites et toutes de convention[49]. » Il n'empêche d'après Vasari que Fra Angelico pleurait chaque fois qu'il peignait le Christ en croix[50] (ce qui lui est arrivé assez souvent...).

2/ Paolo Schiavo.

Paolo Schiavo (alias Paolo di Stefano Badaloni, 1397-1478), Florence, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, de 1447 (259 x 340 cm) (fig. 23). Sous une croix gigantesque où le Christ est cloué, dont le sang est recueilli par deux anges tenant calice et ayant le signe conventionnel des nuages sous les pieds, sont agenouillées dix religieuses voilées, mains jointes en adoration, précédées de deux jeunes garçons à échelle réduite. De part et d'autre de la composition ont été peintes les armes de deux papes. Cette peinture murale pourrait être le reflet de la place faite dans la liturgie à l'adoration de la croix le Vendredi saint et plus généralement la vénération de la croix dans la vie des communautés chrétiennes. Elle témoigne aussi du fait que la piété s'approprie une situation en congédiant ce qu'elle devait jusqu'alors à l'histoire : du décor historique du Golgotha, ne reste à peu près rien, hormis le crâne.

Figure 24 : Matteo di Giovanni *ou* Vecchietta ou Joan Rosato, *Crucifixion mystique*, vers 1450, tempera et or sur panneau, 51,7 x 44 cm ; Princeton University Art Museum

3/ Matteo di Giovanni.

Un panneau plusieurs fois singulier fut attribué successivement à Matteo di Giovanni (1435-1495) ou à Vecchietta (1412-1490) et aujourd'hui à Joan Rosato (actif 1447-1482) ; Princeton, University Art Museum (fig. 24) : une *Crucifixion mystique* (tempera et or sur panneau, 51,7 x 44 cm), inclassable à plus d'un égard, qui prolonge la tendance amorcée dans l'art d'Occident depuis au moins deux siècles, consistant à convoquer des personnalités du monde religieux chrétien, quelle que soit l'époque à laquelle elles ont vécu, et à en faire les contemporains de la Crucifixion en les rendant présentes, visuellement, au Golgotha, fût-ce en buste au-dessus d'un petit nuage. Se retrouvent ainsi associés dans la contemplation du Crucifié plusieurs saints que saint Paul, reconnaissable à son crâne dégarni, et établi maître à prier, leur désigne de l'index droit au-dessus de son livre ouvert sur une sentence de lui qui condense sa théologie (*In isto sunt omnes thesauri scientiae et sapientiae Dei absconditi*)

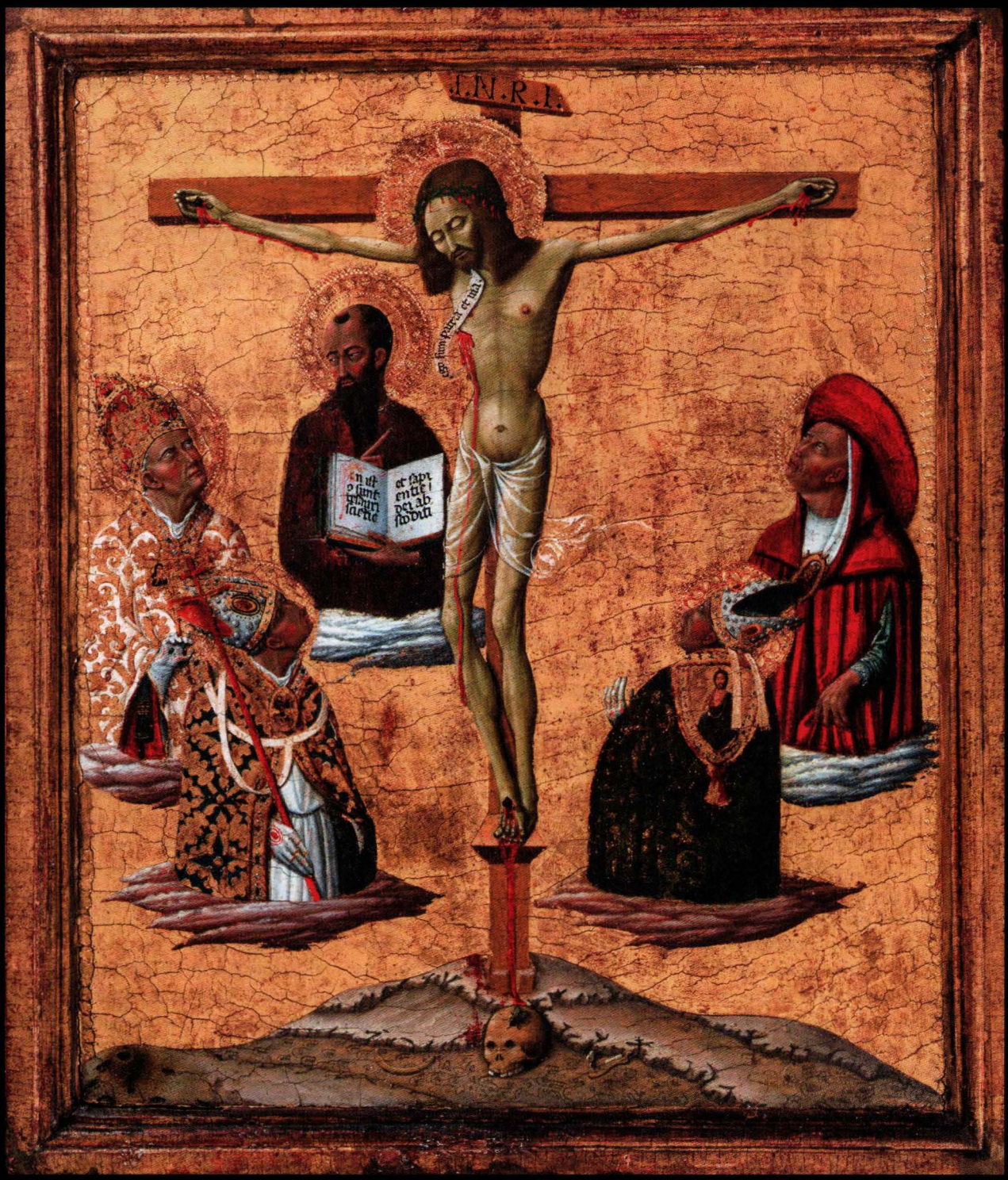

I.N.R.I.

Figure 25 : Saint Jean de la Croix, dessin colorié, 5,7 x 4,7 cm, 1577

(« En celui-ci [donc en Christ crucifié] sont cachés tous les trésors de la science et de la sagesse de Dieu » : Col 2,3), et que les intéressés regardent par en dessous, figurés à mi-corps chacun sur son petit nuage. Ce sont les quatre Docteurs de l'Église latine, à savoir à droite saint Jérôme vêtu en cardinal et chapeauté ; saint Augustin l'évêque d'Hippone, vu de dos avec mitre et crosse, son pluvial comportant une broderie avec Christ bénissant ; puis à gauche saint Ambroise l'évêque de Milan, avec mitre et croix de procession ; et enfin le pape saint Grégoire Ier le Grand, coiffé de la tiare pontificale à triple couronne dans le dessin que lui a donné le pape Boniface VIII[51], les trois derniers nommés étant gantés, alors que Jérôme ne l'est pas.

Le Christ est doté d'un large nimbe soigneusement poinçonné. Il est d'une maigreur ascétique. Ses yeux sont clos et le teint de son visage et de sa peau est cadavérique en comparaison de la carnation des cinq témoins de sa Crucifixion. Sa chevelure est abondante. De sa bouche part au niveau de son collier de barbe une banderole avec inscription : *ego sum patria et via* (« je suis la patrie et la voie » [sous-entendu : pour y parvenir[52]]). Son *perizonium* transparent a glissé jusqu'à son pubis mais cache, s'il en a un, ce dont on peut douter, son membre viril de justesse grâce à ses plis. Le sang coule abondamment de ses plaies, il goutte depuis sa couronne d'épines sur son front et sa chevelure, il dégouline le long de ses avant-bras, et sur son torse depuis la plaie au côté, passe sous le *perizonium* sans passer par l'aine (voir le commentaire de la fig. 11) et reparaît sur la face interne du genou droit. Des pieds cloués sur le *suppedaneum*, il coule abondamment jusqu'au pied de la croix et va jusqu'au crâne, sans doute celui d'Adam, qui se trouve à même le sol, placé à distance de la mâchoire inférieure, et sur un sol que les chevaux ont piétiné si l'on en croit les multiples marques qu'ont laissées les fers de leurs sabots.

Ce panneau contemplatif réserve enfin quelques surprises à ceux qui l'observent de près, dans la mesure où ils y découvrent d'abord une mouche posée au sommet du crâne, et une fourmilière en activité sur le sol à gauche, avec son entrée principale et les fourmis qui s'activent autour. La présence de ces animaux minuscules, qui ne passent pas pour les porteurs de significations symboliques sublimes, est probablement un de ces détails chargés de rappeler aux dévots que la méditation ne doit pas faire oublier le monde, jusque dans ses aspects les moins attrayants.

X/ LE CRUCIFIÉ DE SAINT JEAN DE LA CROIX

Il s'agit d'un dessin de forme ovale de très petites dimensions (celles d'un médaillon de la Bible moralisée :

5,7 x 4,7 cm) exécuté par lui en 1577 pour une moniale, sœur Anne-Marie de Jésus, et conservé dans un ostensoir-reliquaire au monastère des Carmélites de l'Incarnation à Ávila (fig. 25). Ce dessin aura été diffusé dans les milieux religieux par des gravures[53]. Montré en 1950 à Salvador Dalí, il aura sur la création de ce dernier une influence considérable, sur laquelle nous reviendrons (voir chap. 14, III/). Dans l'histoire du sujet, avant d'avoir des effets sur la création artistique du XXe siècle, il inaugure une nouvelle étape très originale, consistant à changer complètement de point de vue, à se libérer de celui qui avait jusqu'alors prévalu sans même que l'on en prît vraiment conscience, consistant à contempler le Christ en croix en se plaçant, que l'on soit l'artiste, le concepteur ou le fidèle, en face, à la même hauteur ou en dessous du Crucifié, mais toujours en face de lui ou à peu près. Il semblerait que le saint ait conçu de le regarder avec les yeux d'un ange en vol ou de Dieu le Père au ciel, ce qui aura été sans doute préparé par les images du type iconographique Trône de grâce, qui placent le crucifix dans les bras du Père.

Les autres « changements de point de vue » sur la Crucifixion, dont nous aurons à reparler, sont le fait de regarder le Crucifié de dos, de derrière la croix, qui a été au fond inauguré par le *graffitto* du Palatin (voir chap. 1, III/ et fig. 9) et reprendra pour ainsi dire du service au XVIIe siècle, et celui qui consiste pour le peintre à voir le Golgotha avec les yeux du Crucifié, qu'explorera un artiste comme James Tissot (voir son aquarelle sur la *Mater dolorosa*) (voir chap. 11, IV/3), ou la terre entière, comme le fera à plusieurs reprises et de plusieurs façons un Salvador Dalí (voir chap. 14, III/1).

CONCLUSION

Les œuvres d'art qui ont été regroupées dans ce chapitre ont en commun de privilégier le rapport direct et intime que l'on peut (ou doit ou devrait, selon la pensée dominante de l'époque concernée) chercher à avoir avec le Christ en croix, ce qui peut se faire dans plusieurs perspectives. Ce projet pictural a des répercussions sur le schéma de composition, à commencer par faire passer au second plan le souci des témoins contemporains de l'évènement, celui du décor urbain ou celui du type de lumière qui pouvait régner au calvaire à l'heure où le Christ a rendu l'âme : l'histoire des historiens est appelée à se faire discrète, pour faire la place à ce que l'on pourrait appeler la contemporanéité entre les fidèles et leur Seigneur.

C'est dans cet esprit que les œuvres dont nous parlons ont toutes en commun de montrer, à la lumière de quelques témoins privilégiés comme Marie, saint Jean ou sainte Marie Madeleine, ou de certains saints comme François d'Assise ou Dominique, ou de certains groupes restreints ayant l'amour du Rédempteur comme principale raison de se retrouver, comment se rendre proche du Christ en croix, ou plus exactement de les donner à voir en train de se rendre présents à Jésus crucifié de telle sorte que leur posture soit perçue comme un modèle à imiter. Il s'agit de se transporter imaginativement et mystiquement au Golgotha historique, de se rendre sur le calvaire conçu comme le lieu hors lieu où le Christ est en agonie jusqu'à la fin du monde, non seulement afin de contempler le Christ donnant sa vie pour le salut du monde, mais de manière plus approfondie de passer de la méditation contemplative à la com-passion, c'est-à-dire d'être petit à petit habité et gagné jusqu'à en être envahi par les sentiments qui furent les siens au cours de cette dernière étape de sa Passion, et de parvenir à co-souffrir avec lui – un objectif qui chez certains saints a conduit à leur stigmatisation, leur corps ayant été finalement marqué durablement de cinq plaies, comme le fut celui du Christ du fait de son crucifiement.

7

LA CROIX DANS L'ART MONUMENTAL DES ORIENTS CHRÉTIENS

(XIIIe - XIVe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ LA CRUCIFIXION À CHYPRE
1/ L'ermitage du monastère Agios Neophytos
2/ Agios Nikolaos, Tis Stegis
3/ Sainte-Croix (Timios Stavros), Agiasmati
4/ Agia Paraskevi, Geroskipou

II/ CRÈTE : UNE ÎLE ENTRE ORIENT ET OCCIDENT
1/ Agios Antonios, Avdou
2/ Panaghia, Kadros
3/ Panaghia, Lambiotes
4/ Agios Ioannis Prodromos, Kritsa

III/ LA MACÉDOINE GRECQUE ET LES MODÈLES BYZANTINS
1/ Vieille cathédrale, Veria
2/ Saint-Nicolas-l'Orphelin, Thessalonique

IV/ L'UNICITÉ DU MONT ATHOS
1/ Église Protaton, Karies
2/ Monastère de Vatopedi

V/ LES POUILLES BYZANTINES : L'ORIENT EN OCCIDENT
1/ Sainte-Sabine, Canosa
2/ L'interaction entre Orient et Occident
3/ Santo Stefano, Soleto
4/ Saint-Nicolas-des-Grecs, Matera

VI/ LA CRUCIFIXION EN GÉORGIE MÉDIÉVALE
1/ Monastère de la Dormition, Vardzia
2/ Église des Archanges, Pkhotreri

VII/ LA CRUCIFIXION EN BULGARIE
1/ Église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon
2/ Église du monastère de Zémen

VIII/ L'ORIGINALITÉ DE L'ARMÉNIE
1/ Les *khatchkars*
2/ *Khatchkar* d'Haghpat
3/ Les manuscrits enluminés

IX/ LES CHEFS-D'ŒUVRE DU MOYEN ÂGE SERBE
1/ Studenica
2/ Zič̆a
3/ Sopoćani
4/ Les cycles de la Passion
5/ Gračanica
6/ Visoki-Dečani
7/ Crna Reka

X/ ÉGLISES ET MONASTÈRES DE LA MACÉDOINE DU NORD
1/ Saint-Georges, Kurbinovo
2/ Saint-Nicolas, Varos (Prilep)
3/ Monastère de la Panaghia Mavriotissa
4/ Saint-Georges, Staro Nagoričane
5/ Saint-Nicétas (sveti Nikita)
6/ Monastère de la Sainte Mère de Dieu, Matejić
7/ Marko
8/ Lesnovo
9/ Saint-André
10/ Église rupestre du monastère de Kališta

XI/ LA CRUCIFIXION EN RUSSIE : THÉOPHANE LE GREC ET ROUBLEV
1/ Saint-Théodore-le-Stratélate, Novgorod
2/ Icônes et iconostase
3/ Les icônes de la Crucifixion de l'école de Roublev

CONCLUSION

ЧРЬСЛАВЬ
РАСПС ІС ХС ТНІЄ

INTRODUCTION

Les trois chapitres qui précèdent (voir chap. 4 à 6) ont été consacrés à l'Occident et au développement exceptionnel qu'y a connu la Crucifixion au cours de la seconde moitié du Moyen Âge, du fait non seulement de la progressive introduction d'un Crucifié mort venu pour une bonne part d'Orient, mais aussi en raison du faible lien entre l'art des Latins et la liturgie, et surtout de la liberté très grande laissée aux artistes, bien supérieure à ce qu'elle fut dans le domaine byzantin et post-byzantin.

De là à supposer que l'art des chrétiens d'Orient, plus lié à des « canons » iconographiques qu'en Occident, aurait été condamné à être comme figé dans des schémas de composition invariables pour chaque sujet, surtout pour un sujet aussi central que la Crucifixion, il n'y a qu'un pas, qui a trop souvent été franchi contre toute vraisemblance. Le présent chapitre se propose précisément d'exposer pays par pays la diversité incontestable du traitement que ce sujet a reçu dans l'art d'Église monumental des XIIIe et XIVe siècles, même si cette diversité paraît finalement plus subtile et

Figure 1 : *Fresque*, XIVe siècle ; Chypre, église Agios Nikolaos, Tis Stegis

moins inventive et spectaculaire – certains seront tentés de dire, en corrigeant ce qui précède, moins subjective et moins arbitraire –, qu'elle ne le fut dans le christianisme d'obédience romaine.

I/ LA CRUCIFIXION À CHYPRE

Dotée d'une position géographique stratégique, l'île de Chypre a appartenu du IVe au XIIe siècle à l'Empire byzantin. Elle a été soumise à de fréquentes incursions arabes, qui commencèrent en 648-649 apr. J. C. et se prolongèrent jusqu'en 965, lorsque l'empereur Nicéphore II Focas a définitivement vaincu les Arabes. En 1191, le roi d'Angleterre, Richard Cœur de Lion, comprenant l'importance stratégique de Chypre en tant que base pour le ravitaillement des troupes engagées dans la troisième croisade, fit la conquête de l'île. Après l'avoir vendue aux Templiers, qui la lui rendirent à la suite d'une insurrection populaire, le roi Richard la revendit au noble français Guy de Lusignan, ex-souverain du royaume latin de Jérusalem et fondateur de la dynastie royale chypriote portant son nom. La période des Lusignan a duré trois siècles (1192-1489). L'Église orthodoxe chypriote, dotée d'une indépendance réelle par l'empereur byzantin Zénon[1], fut combattue durant le gouvernement des Lusignan par l'Église catholique, qui se posa en seule institution officielle. À partir de 1291, date de la chute d'Acre (le royaume latin de Jérusalem) du fait des mamelouks d'Égypte, Chypre resta l'unique bastion du christianisme en Orient et devint le principal emplacement commercial de la Méditerranée orientale.

1/ L'ermitage du monastère Agios Neophytos.

Dans la peinture murale, parmi les plus anciennes Crucifixions de l'île de Chypre, celle du XIIe siècle qui est conservée dans l'ermitage « hypogée » (souterrain) du monastère Aghios Neophytos comporte des personnages peints avec des traits harmonieux, gagnés par un accès d'émotions délicates, comme cela ressort des regards de la Vierge sur le Fils et de Jean n'osant pas regarder Jésus crucifié mais préférant se tourner vers les fidèles, auxquels il révèle sa propre douleur. Deux anges, l'un qui accompagne la personnification de l'Église avec un calice à la main et l'autre qui repousse celle de la Synagogue, encadrent le Crucifié doucement endormi sur la croix, la tête inclinée sur l'épaule, montrant son visage illuminé de sérénité. Les mêmes gestes et positions des personnages principaux se retrouvent dans la Crucifixion de 1280 de l'église de la Sainte Vierge à Moutoullas. Le Christ y est représenté avec un drap blanc autour des hanches, « noué dans la partie supérieure d'un tissu traditionnel avec des rubans blancs, noirs et rouges[2] ».

Les peintures murales de la région des monts de Troodos offrent un panorama de l'histoire de la peinture byzantine et post-byzantine à Chypre et témoignent de la diversité des influences d'artistes sur une période de cinq cents ans. Les éléments constitutifs propres à Chypre ont été déterminés par sa géographie, son histoire et son climat, en particulier les toits en pente recouverts de plaques tuilées et architecturées, presque certainement d'origine locale. Il s'agit également aussi bien de petites églises, dont le style architectural est en contraste avec leur décor hautement raffiné, que de monastères.

2/ Agios Nikolaos, Tis Stegis.

Les Crucifixions du XIVe siècle qui subsistent dans l'église Agios Nikolaos de Tis Stegis (Saint-Nicolas-du-Toit) et de la Panaghia Phorbiotissa de Nikitari, montrent un Crucifié mort. La peinture murale de Saint-Nicolas-du-Toit (fig. 1) est parmi les premières qui soient d'une qualité artistique exceptionnelle, et reflète la continuité de la tradition byzantine et les nouvelles influences externes. Le Christ, en effet, a la tête couchée sur l'épaule droite, les bras pliés, son sang jaillissant abondamment surtout des plaies de ses pieds. Le tissu autour de ses hanches est soigneusement noué et s'arrête au-dessus des genoux. La Vierge et Jean désignent tous les deux le Christ d'un geste traditionnel, mais les expressions profondément peinées inscrites sur leurs visages soulignent une attention portée au pathétique influencée par le monde latin (voir chap. 4). De même, les boucliers du centurion et du soldat qui se tiennent derrière Jean sont typiquement normands[3]. Sur le *titulus* figure l'inscription « Le roi de gloire » ; le soleil et la lune, représentés avec des visages anthropomorphes, confirment la portée cosmique de la mort du Christ.

La Crucifixion de la Panaghia Phorbiotissa appartient à un cycle narratif plus vaste qui commence avec la trahison de Judas et se poursuit avec Simon de Cyrène portant la croix à la place du Christ, somptueusement vêtu d'une tunique rouge bordée de broderies de perles, un soldat tenant la corde avec laquelle il l'a menotté, puis la Crucifixion proprement dite et le *threnos*, le Christ mort et la Lamentation sur sa dépouille, associée ici à la Mise au tombeau. Le Crucifié sur la croix se tient droit, tandis que le sang et l'eau s'écoulent de son côté. Cette scène présente aussi bien des influences occidentales – la Vierge, en train de s'évanouir, est soutenue par les femmes qui l'entourent – que, dans une certaine mesure, de l'art de la période Paléologue de Constantinople[4]. L'élément pathétique se retrouve dans la Crucifixion peinte par Philippe Goul au XVe siècle dans l'église de Saint-Mammas, et dans celle de Saint-Jean-de-Lampadistis, par un réfugié de Constantinople[5].

3/ Sainte-Croix (Timios Stavros), Agiasmati.

Dans l'iconographie du cycle de la Passion de la fin du XVe siècle de cette église, la combinaison harmonieuse de l'art byzantin et de la tradition de la peinture locale apparaît de nouveau,

ainsi que d'évidents éléments d'influence occidentale. La Crucifixion (fig. 2) couronne le récit de la Passion : au registre supérieur du mur occidental sont peints la Cène, le Lavement des pieds, la Prière à Gethsémani, la Trahison de Judas, le Christ devant Anne et Caïphe ; au registre supérieur du mur nord, on trouve la Trahison de Pierre, Pilate se lavant les mains, le Christ aux outrages, la Lamentation, l'Incrédulité de Thomas, l'Ascension et la Pentecôte. L'atmosphère dramatique du cycle de la Passion culmine dans la Crucifixion[6], située au sommet du tympan central. Les prophètes Michée et Moïse, tenant de longs rouleaux avec les paroles de leurs prophéties respectives, sont peints dans d'étroits compartiments triangulaires qui bordent la scène. Tout en haut, à l'aplomb de la croix au-dessus d'une guirlande très élaborée, Dieu le Père est peint en Ancien des jours.

4/ Agia Paraskevi, Geroskipou.

L'occupation vénitienne qui débuta en 1489 se traduisit par le développement de l'école italo-byzantine, laquelle fit une place aux Crucifixions peuplées (voir chap. 5). Dans l'église de Geroskipou, les fresques appartiennent à différentes époques. Le cycle de la Passion comprend la Trahison de Judas, le Christ devant Pilate, Simon de Cyrène portant la croix et la Crucifixion, qui dans la partie inférieure comporte une fresque précédant la Dormition de la Vierge. L'influence occidentale n'est pas systématique dans le décor de cette église, mais la dimension dramatique de la Crucifixion est évidente : le Christ plie les jambes, les gestes de violence et de douleur sont marqués, la Vierge s'évanouit, tandis que Jean la soutient par la ceinture et les femmes aux épaules, les drapés des vêtements ajoutent du mouvement à la scène, les hommes à cheval et armés remplissent l'espace entre les Crucifiés et la foule. Ici s'accumulent les expressions qui relèvent du langage de la Renaissance, et non plus de l'art byzantin.

II/ CRÈTE : UNE ÎLE ENTRE ORIENT ET OCCIDENT

L'Église de Crète est d'origine apostolique. Le premier noyau de chrétiens y fut organisé vers l'an 64 par l'apôtre Paul lors de son quatrième voyage. Paul chargea son disciple, l'apôtre Tite, premier évêque de l'île, de la mission de la christianisation systématique des Crétois. La Crète possède des centaines, voire des milliers d'églises et de chapelles ornées de fresques magnifiques retraçant l'évolution de l'art sacré depuis le début de l'époque byzantine jusqu'à l'école crétoise de peinture de l'ère vénitienne. Des églises byzantines furent construites durant la première (du IVe siècle environ à 824) et la seconde (961-1204) période byzantine, mais aussi durant la très longue occupation vénitienne (1204-1669). Dans la Crète occupée par les Vénitiens, bien que la situation de l'Église ait eu à supporter des mutations profondes – parce que les prélats orthodoxes de l'île en furent éloignés, tandis qu'un archevêque et des évêques latins étaient établis à leur place –, l'école crétoise de peinture s'est développée. Elle est caractérisée par un mélange de techniques de l'art de la Renaissance et de l'art byzantin : il en résulta des physionomies plus humaines, par exemple des expressions d'émotion sur les visages, et des vêtements enveloppant les silhouettes avec souplesse, contre toute raideur. Les gestes se firent plus détaillés et expressifs, jusqu'à représenter la Vierge qui s'évanouit, ainsi dans la Crucifixion de la petite église d'Agios Georgios à Embaros (1436-1437), peinte par Manuel Phokas.

Le style mettant en valeur le pathos se retrouve dans la plupart des peintures murales de la Crucifixion entre les XIVe et XVe siècles. Elles montrent un schéma byzantin récurrent, mais influencé par un sentimentalisme occidental. Parmi leurs principales caractéristiques, se détachent l'absence des deux larrons et, là où il est encore possible de la lire, l'inscription sur la croix, qui ne fournit pas le motif de condamnation rapportée par les évangélistes (« Jésus de Nazareth, Roi des Juifs ») mais reproduit la formulation typique byzantine : « Le roi de gloire[8] », et enfin les boucliers des soldats, qui sont occidentaux et constituent un signe silencieux mais éloquent stigmatisant l'occupant en tant que bourreau.

Un exemple de sobriété iconographique byzantine est offert par la Crucifixion d'Agios Sergiopoulos de Sklavopoulo, datant probablement de 1290-1292. La douleur commence à apparaître, avec de vraies larmes sur les visages peints par Giovanni Pagomenos dans la Panaghia à Alikambos en 1315-1316.

1/ Agios Antonios, Avdou.

Parmi les Crucifixions les plus connues, celle de la petite église à nef unique d'Agios Antonios d'Avdou, avec de remarquables peintures murales, qui remontent au milieu ou au troisième quart du XIVe siècle. Sur l'arc du sanctuaire et de l'église principale, où se trouve un cycle de la Passion, la fresque de la Crucifixion comporte un Christ mort, le corps profondément incurvé ; la douleur est évidente sur les visages de Marie et de Jean.

2/ Panaghia, Kadros.

Elle a aussi des fresques bien conservées, de la seconde moitié du XIVe siècle. Le Christ (fig. 3), avec ses bras tendus sur la croix, semble prendre sous sa protection les personnages qui le pleurent. Leurs visages sont tous remplis de larmes (fig. 4) et leurs gestes très expressifs, comme en témoigne l'étreinte entre la femme et la Vierge, qui se tiennent délicatement les mains. Jean a la tête plaquée sur sa main posée sur son épaule, signe d'une profonde tristesse. Le centurion désigne le Christ d'un geste des doigts chargé d'un sens théologique, en tournant la tête vers le spectateur. Même les personnifications du soleil et de la lune échangent un regard intense. Dans les scènes de Crucifixion qui ont survécu aux années qui ont suivi immédiatement la fin de l'iconoclasme, on trouve peu

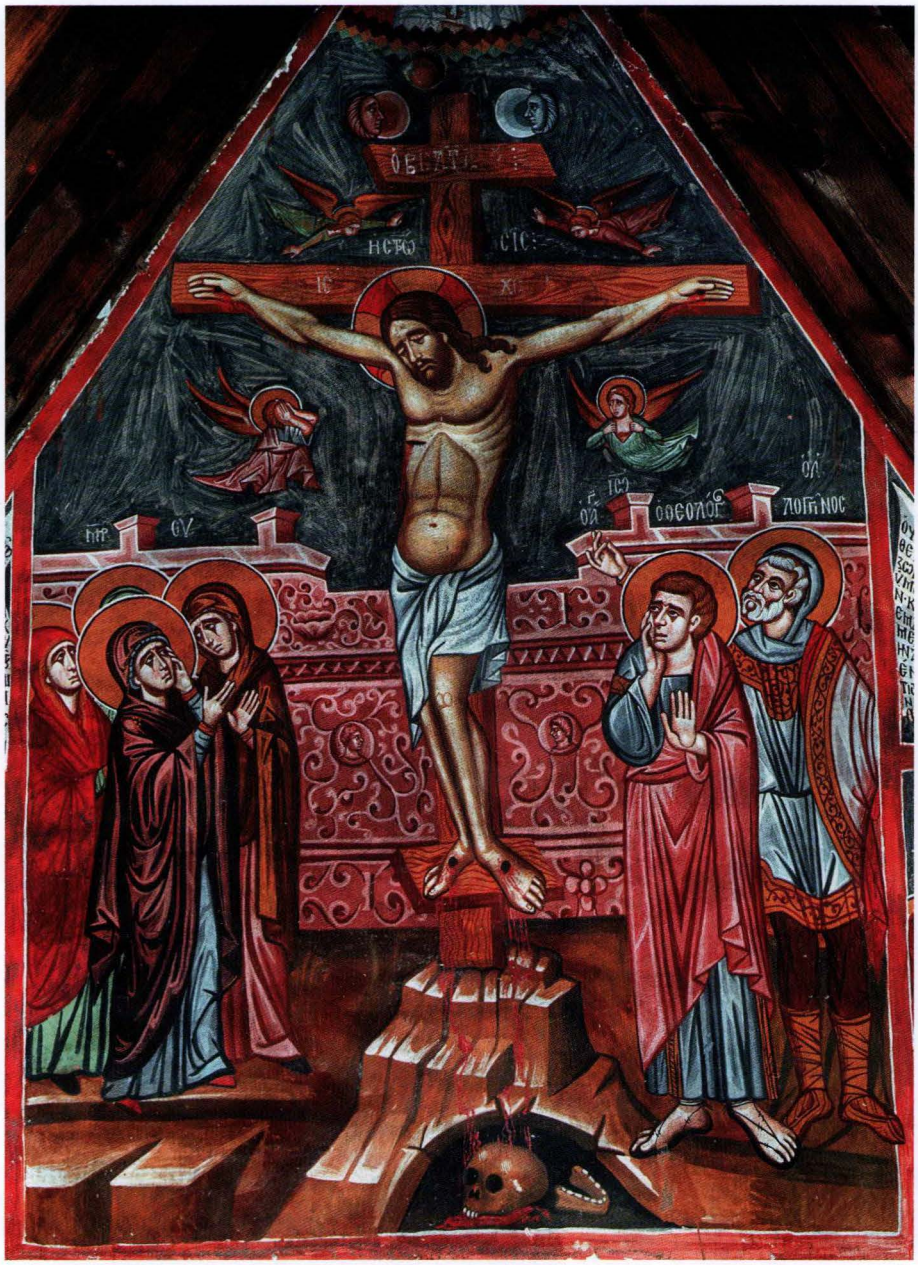


Figure 2 : *Fresque*, fin du XVe siècle ; Chypre, Timios Stavros, Agiasmati

de personnages dans des attitudes de deuil. En revanche, « au cours des siècles suivants, le nombre de pleureuses subsidiaires a eu tendance à augmenter, de sorte qu'à la fin du XIIe siècle, la Crucifixion était souvent accompagnée d'un chœur de gestes répétés réitérant le thème de la peine solennelle[9] ».

3/ Panaghia, Lambiotes.

Une influence occidentale se dégage dans cette église byzantine comportant des fresques de la seconde moitié du XIVe siècle. Les traits du visage du Christ sur la croix sont doux, les yeux allongés rappellent les Crucifixions de Cimabue (voir chap. 5, I/1), les cheveux longs forment des vagues bien étudiées.

ІС
ХС

4/ Agios Ioannis Prodromos, Kritsa.

Sous le Crucifié de cette petite église dont les peintures murales datent de 1370, les personnages se multiplient. Un groupe de femmes forme une manière de bouclier autour de la Vierge, qui désigne doucement le Fils profondément endormi sur la croix ; de l'autre côté, Jean, enveloppé dans un manteau, le regarde avec délicatesse. Soleil, lune, personnifications de l'Église et de la Synagogue, le centurion et la ville à l'arrière-plan occupent le peu d'espace disponible. Des schémas de composition similaires peuvent être observés au cours des époques suivantes dans la petite église de la Panaghia à Sklaverochori (du XVe siècle), dans celle d'Agios Konstantinos à Avdou (1445) peinte par Manuel et Ioannis Phokas, ou dans la Panaghia d'Agia Paraskevi (1546).

III/ LA MACÉDOINE GRECQUE ET LES MODÈLES BYZANTINS

1/ Vieille cathédrale, Veria.

Les cycles de la Passion se sont également diffusés dans la région de Veria. Cette ville, où l'apôtre Paul a prêché, fut entre les XIe et XIVe siècles l'un des centres byzantins les plus importants de Macédoine, avec des influences culturelles provenant directement de Constantinople. Le nombre impressionnant d'églises byzantines et post-byzantines (quarante-huit sont encore bien conservées) a conféré à la ville son surnom de « Petite Jérusalem » et sa réputation de centre religieux régional. La Vieille cathédrale est considérée comme un joyau de la Veria byzantine[10] construite entre 1070 et 1080. Il s'agit d'un chef-d'œuvre architectural avec certaines des plus grandes peintures des XIIIe et XIVe siècles. Dans le registre supérieur de la nef centrale se trouvent la Cène, le Lavement des pieds, la Montée au calvaire, la Crucifixion, la Descente de la croix, l'Inhumation, l'Ange au tombeau vide et la Descente aux enfers. La Crucifixion, où l'on ne peut plus voir le visage du Christ, reprend un motif byzantin répandu, pour l'attitude et les personnages présents (la Mère, suivie des femmes, puis Jean avec le centurion). L'église dédiée à la Résurrection de Jésus Christ, inaugurée en 1315, comporte de superbes peintures murales du

Figure 3 : ***Fresque***, milieu ou troisième quart du XIVe siècle ; Crète, Panaghia Kadros

Figure 4 : ***Fresque***, détail, milieu ou troisième quart du XIVe siècle ; Crète, Panaghia Kadros

grand iconographe de Thessalonique, Giorgio Kaliergis, et un cycle de la Passion avec une Crucifixion dans laquelle les visages des personnages expriment des sentiments de douleur. Les cycles liés aux principaux épisodes de la Passion, peints selon des schémas traditionnels, se sont poursuivis au cours des siècles suivants, comme en témoigne la Crucifixion du début du XVIe siècle de l'église de Panaghia Chaviara, construite à la fin du XIVe siècle et en 1706, sur le mur ouest de l'église de Panagouda.

Au XIVe siècle, Thessalonique a fourni aux pays slaves voisins divers hommes de culture et artistes, qui travaillèrent dans les monastères du mont Athos (tel Manuel Panselinos), dans la ville voisine de Veria (Giorgio Kaliergis) et en Serbie (Eutychios et Michel Astrapas). Les peintres de Thessalonique ont organisé à la cour du roi de Serbie Stephen Uroš II Milutin des ateliers-écoles pour jeunes artistes, destinés à répondre aux demandes de décoration des monuments désirés par le roi lui-même en Serbie et dans les autres territoires soumis. Cette floraison artistique se retrouve dans les monuments préservés datant de 1300-1320.

2/ Saint-Nicolas-l'Orphelin, Thessalonique.

À cette époque, quatre nouvelles églises furent construites à Thessalonique, dont celle de Saint-Nicolas-l'Orphelin, qui faisait partie du monastère fondé probablement par le roi Milutin. À l'intérieur, une grande partie de la décoration picturale est conservée, qui date des années 1320-1330. L'artiste, inconnu[11], a soigneusement étudié l'iconographie générale de l'église, en organisant chaque cycle de la manière la plus appropriée, dans un style bien de son époque, mais il se singularise par des scènes particulières. Dans le cycle de la Passion, « l'épisode du Jugement de Pilate correspond à un schéma unique : vêtu d'un costume orné de perles, le fonctionnaire romain est assis sur un siège pliant richement orné et qui n'appartient pas au mobilier byzantin mais à celui de l'Occident ; son attitude est si gracieuse qu'elle frise la préciosité ; et ses jambes croisées sont également inconnues à Byzance, mais fréquentes dans les œuvres romanes et gothiques[12] » (voir chap. 6, III/1). Après la Dernière Cène, la Prière à Gethsémani, l'Arrestation, le Jugement de Caïphe et de Pilate, on se moque du Christ et on le fait monter en croix, aidé par deux hommes qui le tirent par les bras, tandis que Jésus y grimpe grâce à deux tabourets. La Crucifixion reproduit un schéma classique, elle est suivie de la Descente de croix, de la Lamentation et de l'Anastasis.

IV/ L'UNICITÉ DU MONT ATHOS

Le mont Athos – encore appelé « la Sainte Montagne » (*Hagios Oros*) – est la plus ancienne république monastique et la seule qui subsiste. Situé sur la péninsule d'Athos en Chalcidique, dans la partie grecque de la Macédoine, elle a été officiellement créée en 963 lorsqu'un moine nommé Athanasios l'Athonite y a construit le monastère de la Grande Laure. Mais des anachorètes vivaient depuis le milieu du IXe siècle à l'extrémité nord de la péninsule. Au cours des siècles qui ont suivi, vingt monastères y ont été construits, ainsi qu'un certain nombre de communautés plus petites, connues sous le nom de skites. Les monastères sont répartis en cinq groupes de quatre, chacun obéissant à une hiérarchie établie au fil du temps en fonction de leur histoire, des dons et des privilèges qui leur ont été accordés par l'empereur de Byzance. Les représentants des vingt monastères siègent à Karies, où ils forment le gouvernement de la péninsule.

1/ Église Protaton, Karies.

La ville est le centre administratif, politique et culturel du mont Athos. Le Protaton a été fondé au IXe siècle et c'est l'un des bâtiments les plus anciens de la Sainte Montagne. Sa configuration est radicalement différente de celle des autres églises du lieu. L'intérieur est décoré de magnifiques peintures murales, peintes vers 1290 par le célèbre peintre Manuel Panselinos de Thessalonique, si l'on en croit l'attribution qu'en fit Denis de Fourna au cours de la première moitié du XVIIIe siècle. Les fresques de Manuel se distinguent par leurs couleurs lumineuses, le rendu parfait des figures, leur spiritualité bien ancrée et la grandeur des compositions. La Crucifixion, bien qu'elle reprenne le schéma classique, met en valeur les espaces et les mouvements des personnages. Sur le fond en bas, une muraille aux multiples ouvertures court d'un côté à l'autre derrière le socle où s'enfonce la croix ; le Christ est peint exactement au centre du cadre, la tête enfoncée dans le cou, ce qui indique qu'il est mort. Un ample *perizonium* rouge clair lui enveloppe les flancs. La Vierge s'incline comme pour une proskynèse, tandis que de la main droite elle indique le Fils et de la gauche plaquée à son visage elle retient sa douleur. Derrière elle des femmes en habits de couleurs diverses, non nimbées. Du côté opposé, Jean accomplit un geste élaboré : en indiquant le Christ, il ouvre son propre manteau qui révèle un livre ouvert. Derrière lui, à l'intérieur d'une architecture concave, le centurion qui semble s'éloigner mais est tourné vers le Christ. Les personnifications de l'Église et de la Synagogue, escortées chacune par un ange, sont peintes à la hauteur du côté du Christ. Deux anges dans le ciel expriment avec des gestes humains la souffrance pour la mort de Jésus.

2/ Monastère de Vatopedi.

Deuxième dans la hiérarchie des monastères du mont Athos, il fut construit dans la seconde moitié du Xe siècle par trois moines, Athanase, Nicolas et Antoine, disciples de saint Athanase, le fondateur du monachisme du mont Athos.

La décoration du *katholikon*, à l'exception de deux des quatre compositions en mosaïque qui subsistent, est très postérieure à sa construction, car la plus ancienne couche de décoration connue

date de 1312[13]. Les fresques – dont une partie est attribuée à Manuel Panselinos – comptent parmi les plus monumentales de la Renaissance Paléologue. Le monastère abrite aussi plusieurs reliques d'importance, dont un fragment de la Vraie Croix et surtout la ceinture de la Vierge Marie. Plusieurs icônes miraculeuses sont également présentes sur le site du monastère. La bibliothèque contient quelque 1 700 manuscrits anciens.

Le cycle de la Passion est très développé. Ici, pour la première fois dans la peinture monumentale de la période Paléologue, le cycle de la Passion se déploie sur trois murs de l'exonarthex. Sur le mur nord, la Cène, le Lavement des pieds et le Christ expliquant la signification de ces gestes aux apôtres. Sur le mur oriental, la Prière du Christ sur le mont des Oliviers, la Trahison de Judas, le Christ conduit au prétoire. Sur le mur sud, se déroulent des scènes de la Passion et de la Résurrection du Christ. Dans la partie supérieure, à travers un récit continu sans aucune des bandes de séparation habituelles entre les thèmes, sont représentés la Flagellation du Christ, les Préparatifs de la Crucifixion, la Descente de croix, le Thrène, la Lamentation. Surprenante est l'omission de la Crucifixion elle-même. Le Christ, en fait, est représenté avec une tunique à manches longues, debout à côté de la croix, observant deux personnes qui sont en train d'en renforcer les deux axes. Au pied de la croix est représenté le crâne d'Adam. Dans la scène suivante, son corps est sans vie, il a sur les flancs un *perizonium*, il est descendu de la croix, entre réalisme et drame. Le résultat est que les personnages de la composition rejoignent les groupes avec le thème voisin. Dans le même temps, « l'artiste intègre le thème de la passion du Christ dans les autres compositions du programme iconographique de l'exonarthex, avec des liens naturels entre thèmes et une unité théologique, réalisée en mettant en valeur le Christ souffrant de la Croix, pour la rédemption de humanité[14] ».

V/ LES POUILLES BYZANTINES : L'ORIENT EN OCCIDENT

Les Pouilles, depuis la préhistoire, ont toujours été un lieu d'échanges culturels, économiques et religieux entre Orient et Occident. Byzance s'est systématiquement installée sur ce territoire à partir du VIIIe siècle afin de renforcer ses domaines occidentaux menacés par l'expansionnisme arabe et plus tard normand. Les édifices et les styles picturaux dans les nombreuses cryptes et églises qui ont échappé à l'usure du temps témoignent de la présence d'une communauté monastique diffuse et d'une population hellénisée. En 1071, Robert le Guiscard conquiert Bari et met ainsi fin à la domination byzantine en Italie : de diverses manières et par plusieurs mesures, il aurait exercé son influence au moins jusqu'au XIVe siècle, en particulier sur l'iconographie des églises hypogées.

1/ Sainte-Sabine, Canosa.

Les témoignages iconographiques des XIIe et XIIIe siècles sont rarissimes. Outre les splendides peintures murales dans l'église Saint-Pierre d'Otrante, sous le crépi recouvrant l'intérieur du bras droit du transept de Sainte-Sabine à Canosa, la maçonnerie originale a révélé, en 2013, une fresque datant probablement du début du XIIIe siècle, représentant la Crucifixion, et qui a sans doute appartenu à un cycle plus étendu. Le Christ, dont le visage est perdu, est au centre, sur la croix, endormi. Au pied de la croix, la Vierge, avec le visage envahi par une souffrance retenue, et le groupe des trois femmes, et, du côté opposé, des personnes qui assistent, et à l'arrière-plan la ville de Jérusalem. Sur les côtés de la croix, deux anges et les représentations du soleil et de la lune.

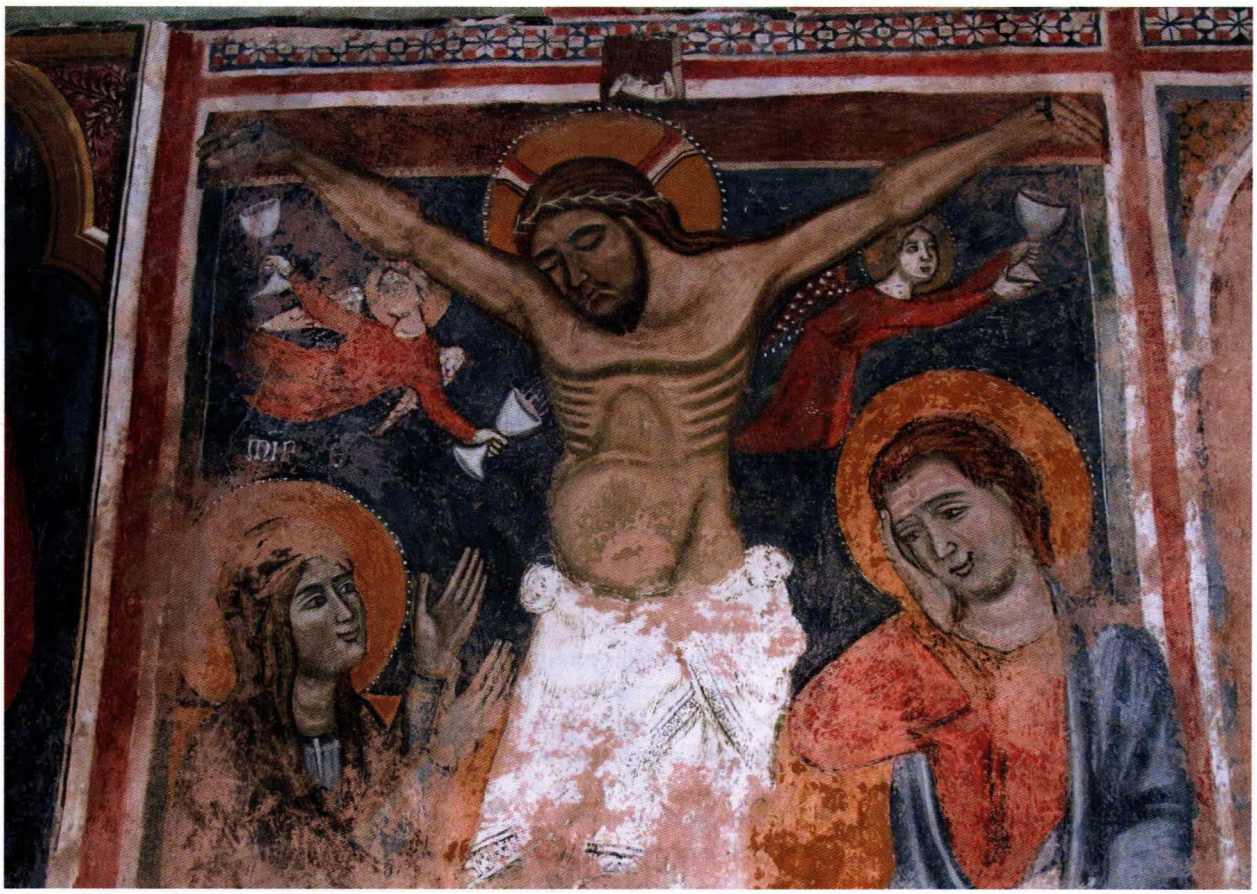
2/ L'interaction entre Orient et Occident.

Depuis la conquête de la région par les Normands, on relève divers témoignages de la rencontre entre le style byzantin et les nouveaux canons de la peinture italienne. Nous n'en présentons que trois exemples parmi les plus significatifs, relatifs à la Crucifixion.

Dans la petite chapelle en pierre de Saint-Georges à Carpentino, également appelée « crypte du Crucifix », l'intérieur, de forme trapézoïdale, comprend une abside avec les restes de l'ancien autel, et des fragments de fresques qui l'ornaient également, parmi lesquels se trouve une Crucifixion, avec Marie et Jean. Dans le décor pictural, de la seconde moitié du XIVe siècle, on peut relever une trace d'une influence de l'école toscane, celle de la poitrine squelettique du Christ. La sobriété de la scène et la lumière qui émane du visage du Crucifix confirment le langage byzantin. Un tel discours peut s'étendre à la Crucifixion de l'église rocheuse de la Madonna della Nova : cachée derrière l'autel de l'église du XVIe siècle, se trouve une cavité naturelle utilisée comme lieu de culte par les moines ermites byzantins. Elle est dotée d'un ensemble pictural extraordinaire, les fresques les plus significatives étant une Déesis et une Crucifixion, avec le Christ entre la Vierge et Jean l'évangéliste, de la période byzantine tardive. Le corps du Crucifié est couvert de sang mais la scène est hiératique. La Mère, qui désigne de manière traditionnelle le Fils, regarde de manière inusuelle dans la direction opposée. Jean est peint avec la tête en hauteur, observant le Christ : la proximité entre eux deux, favorisée par les espaces restreints, rend la scène encore plus touchante. Enfin, un exemple d'influence occidentale est le Christ crucifié entre la Vierge, saint Jean l'évangéliste et Marie Madeleine de la crypte-laure de Santa Croce ai Lagnoni à Andria : deux femmes se serrent contre la Vierge, Jean déchire ses vêtements en signe de douleur, et des plaies du Christ le sang jaillit abondamment.

3/ Santo Stefano, Soleto.

Le Salento, hellénisé depuis le VIe siècle par les moines grecs et les anachorètes, appartenait depuis longtemps



à l'Empire byzantin, au point d'être connu comme « la Grèce salentine ». Les édifices religieux, les cryptes et les grottes fouillées qui préservent des fragments de fresques d'origine et d'influence byzantines sont innombrables. Tout au long de la fin du Moyen Âge et jusqu'à la fin du XVIe siècle, Soleto fut un centre culturel religieux italo-grec. En fait, c'était le siège d'un évêque grec et d'un *protopapas* (un « archiprêtre »). Soleto était également un centre d'écriture de manuscrits. La forte latinisation du rite dans la région, qui commença à l'époque des Normands et continua jusqu'au concile de Trente, modifia cependant l'architecture et le décor de bien des églises. Restèrent des exemples surprenants (parmi les plus beaux, l'église de Saint-Pierre à Otrante, la crypte de Sainte-Christine de Carpignano Salentino et l'église de S. Marina de Muro Leccese), qui permettent de se faire une bonne idée de la richesse et de l'abondance du patrimoine artistique.

La petite église de Saint-Étienne à Soleto témoigne de la transition allant de la culture grecque à la culture latine, promue par la cour angevine. L'église a probablement été fondée par Raimondello Orsini del Balzo (1350-1406) à la fin du XIVe siècle, mais les fresques ont été complétées à plusieurs reprises sous le patronage de sa femme Maria d'Enghien et de son fils Giovanni Antonio. Le programme iconographique, très original, montre une dose remarquable d'éclectisme à la croisée de styles artistiques encore byzantins, dictés par des besoins liturgiques, et des motifs gothiques à la mode : il semble également résulter d'une sorte de compromis entre la demande catholique, soutenue par la commission Orsini del Balzo, et celle grecque orthodoxe soutenue par le *protopapas*. Le poids propre de la théologie catholique se signale de manière absolument indubitable, dans la Pentecôte ornant la conque d'abside, par un motif qui affiche clairement la doctrine du *Filioque*. Se maintient ici, néanmoins, le récit de la Passion des programmes iconographiques contemporains, influencés par Byzance. Dans le registre en dessous des miracles du Christ, sont peints le Baiser de Judas, le Christ face à Pilate, où l'on peut voir comment Pilate a une expression bienveillante et où il est clair, en revanche, que le principal accusateur du Christ est le grand prêtre Caïphe, représenté avec l'apparence caractéristique des Juifs de l'époque, et un sac d'argent à la main ; Flagellation à la colonne ; Chute durant la montée au Calvaire ; Crucifiement ; la Crucifixion elle-même, entre les deux larrons, est très endommagée. Sur le mur opposé,

Figure 5 : *Fresque*, fin du XIVe siècle ; Soleto, Pouilles, Italie, Santo Stefano

dans le registre plus bas et plus spacieux, est représentée la Crucifixion du Christ entre la Vierge et Jean. Elle est placée dans l'axe de la représentation d'un sujet insolite, la tentative de crucifixion d'Étienne le protomartyr, empêchée par un ange, qui appartient au cycle ici reproduit du récit de sa vie, inspiré par une *passio* du Xe siècle, la *Fabulosa Vita sancti Stephani protomartyris*. À la sobriété de composition de la Crucifixion du Christ (fig. 5) et à la sérénité qui émane de son visage sont associés des détails qui mettent en valeur la souffrance : la couronne d'épines, la douleur qui transparaît du visage de Jean et les anges qui recueillent le sang abondant qui coule des plaies du Christ. L'ange avec les bras ouverts et les deux calices dans les mains en accentue le caractère pathétique.

4/ Saint-Nicolas-des-Grecs, Matera.

Dans l'actuelle Basilicata, des moines de l'Empire byzantin ont commencé à s'établir à partir du VIIIe siècle et à occuper de nombreuses grottes pour en faire des églises rupestres. Ils y ont creusé de nouvelles ouvertures et les ont parfois dotées (dans la mesure du possible) de fenêtres pour filtrer la lumière, en réalisant de merveilleuses fresques dont seule une petite partie a survécu jusqu'à nos jours. Durant le haut Moyen Âge, dans cette région, deux populations très différentes vivaient ensemble, les Lombards et les Byzantins, qui produisirent, en se mélangeant, une synthèse remarquable de fresques d'inspiration byzantine ou normande. L'église Saint-Nicolas-des-Grecs, qui a une facture orientale, avec les articulations typiques de la liturgie byzantine, conserve une Crucifixion peinte dans l'abside, du XIVe siècle. Les visages ont des traits empreints de douceur et l'ensemble exprime une intimité sereine entre le Christ profondément endormi sur la croix, avec les bras et les jambes bien allongés, la Vierge et Jean, figurés dans leurs postures classiques. Le fond du cadrage trapézoïdal, une bande jaune-orange horizontale à la hauteur des flancs du Christ, est simple. Deux plantes délicates, chacune avec trois fleurs blanches, peintes de part et d'autre du Crucifix, une allusion à la signification salvifique de la

Figure 6 : *Fresque*, début du XIIIe siècle ; Vardzia, Géorgie, monastère de la Dormition

mort de Jésus, rendent la scène encore plus sereine.

VI/ LA CRUCIFIXION EN GÉORGIE MÉDIÉVALE

Au début du XIIIe siècle, au faîte de sa puissance sous la reine Tamar (1184-1213), sûre d'elle à l'issue victorieuse de la tourmente seldjoukide, la Géorgie s'appuie sur son héritage dans la construction de ses nouveaux sanctuaires.

1/ Monastère de la Dormition, Vardzia.

Il s'agit d'un site de monastère rupestre en Géorgie du Sud de l'époque de la reine Tamar. Situé sur une falaise en pente raide, le complexe s'étend sur six étages, avec des centaines de grottes creusées dans la paroi rocheuse. Dans le labyrinthe de tunnels reliant les différents niveaux, l'église de la Dormition est l'édifice le plus important. Il est recouvert de fresques étonnantes. Le programme iconographique comporte dans l'abside une image monumentale de la Vierge à l'Enfant, entourée par les archanges Michel et Gabriel. Douze Pères de l'Église sont représentés en dessous, qui tiennent des cartouches, dont certains sont inscrits en grec[15]. Dans le naos, dans une niche, sont représentés les donateurs – George III et sa fille, la reine Tamar –, et dans le reste de l'église, prend place le cycle christologique, avec une attention particulière portée au cycle de la Passion, qui inclut l'Entrée à Jérusalem, la Dernière Cène, le Lavement des pieds, la Crucifixion et l'Anastasis. La Crucifixion (fig. 6) est peinte dans une niche à deux ouvertures intelligemment adaptée aux espaces architecturaux. Le Christ est au centre, dans la partie la plus large, il est peint endormi, sur fond de remparts soigneusement élaborés. La croix est fichée dans un rocher sur lequel un crâne est visible. La Vierge et Jean, sur les côtés, inclinés devant le Christ, suivent la ligne de la voûte en lui donnant un sens théologique.

Des schémas iconographiques similaires reviennent dans l'église du monastère de Khobi, qui a pris sa forme définitive entre le XIIIe et le XIVe siècle, quand elle fut décorée de belles fresques et d'ornements muraux. Dans la Crucifixion, le sentimentalisme émerge sur les visages brisés de ceux qui sont présents et dans l'expression douloureuse du Christ sur la croix.

2/ Église des Archanges, Pkhotreri.

Dans cette église brille une Crucifixion du XIVe siècle. Le corps du Christ sur la croix, à la carnation très claire, avec un drap léger sur les flancs, se confond avec le mur blanc, des lignes subtiles en dessinent le corps fixé sur la croix. La Mère et Jean, enveloppés dans des manteaux rouges, se tiennent auprès du Verbe de Dieu incarné, vers lequel ils font signe

Figure 7 : ***Fresque***, vue d'ensemble, 1259 ; église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon, Boyana, près de Sofia, Bulgarie

ЦРЬ СЛАВѢ
ІС
ХС

Figure 8 : ***Fresque***, détail, 1259 ; église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon, Boyana

avec délicatesse. Le motif est très semblable dans l'église des Archanges à Svaneti : le Christ est représenté mort sur la croix, les bras pliés, même ses genoux sont affaissés et des expressions de douleur sont marquées sur les visages de Marie et de Jean. Deux anges peints dans deux médaillons remplacent le soleil et la lune.

VII/ LA CRUCIFIXION EN BULGARIE

1/ Église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon.

Selon André Grabar, cette église, plus connue sous le nom de Boyana, est la contribution bulgare la plus précieuse à l'art médiéval mondial (fig. 7), célèbre pour ses deux cent quarante fresques. Plusieurs étapes de la construction peuvent être distinguées dans la structure de la petite église[16] en forme de dôme construite entre le Xe et le XIe siècle, connue sous le nom de « vieille église ». Elle a été rénovée au XIIe siècle. Au XIIIe siècle, un narthex et une petite chapelle à l'étage supérieur ont été ajoutés à la façade occidentale de la vieille église. L'inscription du donateur en ancien bulgare dans le narthex indique la date de 1259 comme étant celle de la décoration de l'église, et précise le lien de parenté entre lui, le tsar bulgare et le groupe serbe. Les fresques du XIIIe siècle dans la nef suivent les principes généraux du canon byzantin pour la peinture murale de l'église. L'abside présente une grande image de Christ Pantocrator. En dessous, le tambour expose des peintures d'anges et des quatre évangélistes. Sur les murs et les arcs sont présentés les grandes fêtes et le cycle de la Passion. La Crucifixion est placée sous la Dernière Cène, à côté de l'Anastasis (fig. 8). La pureté et l'équilibre des formes sont saisissants : le Christ est endormi sur la croix ; la Mère et Jean expriment de manière sobre une douleur authentique. Le centurion et les femmes, comme à Tis Stegis, à la Panaghia Kadros, ou à Vardzia (fig. 1, 3, 6), sont placés, comme le Christ en croix lui-même, devant et au-dessus des murs de Jérusalem, sur fond de ciel obscur que dominent le soleil et la lune. Une telle iconographie est reprise de certaines icônes du XIVe siècle conservées dans la crypte de la Galerie nationale d'art de Sofia, en particulier de l'icône provenant de l'église de Saint-Georges-le-Mineur de Nesebar (n° 2441), d'école constantinopolitaine, où les accents pathétiques sont plus évidents, dans les expressions de la Vierge et de Jean, sous l'influence de la « Renaissance Paléologue[17] ».

2/ Église du monastère de Zémen.

Légendaire, rare et très intéressante est la scène sous la Crucifixion peinte dans cette église, l'une des plus anciennes églises de Bulgarie, datant du XIe siècle. L'inscription due au donateur raconte qu'en 1354 l'église fut rénovée et décorée : parmi les sujets se distingue la scène du « Forgement des clous » pour le Crucifix. Le Crucifié est représenté endormi, entouré d'un groupe dense. Un des forgerons, au pied de la croix, est une femme. La légende raconte en effet que celui qui avait été invité à forger des clous destinés au crucifiement de Jésus Christ a rejeté la demande en prétextant que son bras lui faisait mal. C'était un mensonge, mais un peu plus tard, le bras lui fit réellement mal. Et c'est sa femme, par conséquent, qui est allée enfoncer les clous à sa place. Cet épisode fictif ne se rencontre nulle part ailleurs dans la décoration des églises bulgares : « Ces magnifiques fresques sont définies comme un courant démocratique dans la peinture monumentale bulgare, avec des éléments d'archaïsme. »

VIII/ L'ORIGINALITÉ DE L'ARMÉNIE

Les anciens distinguaient la Grande Arménie (*Armenia Maior*) – qui coïncidait avec le plateau arménien sur un axe qui traverse le massif de l'Ararat depuis le lac Sevan dans l'actuelle république d'Arménie, jusqu'au lac Van en Turquie – et l'Arménie mineure (*Armenia Minor*), territoire de plus petites dimensions, qui forme un triangle au cœur de l'Anatolie, à l'ouest des méandres supérieurs de l'Euphrate. « Pays de pierres hurlantes et de réminiscences bibliques, de sommets neigeux éternels, de souvenirs poignants de gloire et de sang[19] », l'Arménie est l'un des plus anciens peuples du Proche-Orient et la première nation chrétienne de l'histoire, avec une certaine continuité. Au début du IVe siècle (officiellement en 301, probablement entre 293 et 314), saint Grégoire, surnommé l'Illuminateur, la convertit au christianisme, et fut par la suite consacré évêque à Césarée de Cappadoce puis désigné évêque primat (*catholicos*) de toute l'Arménie.

1/ Les *khatchkars*.

Pour rendre compréhensible à tous l'idée fondamentale de la Crucifixion, l'Église arménienne a choisi de représenter le signe de la croix et non le Christ crucifié. La croix, comme référence idéologique, symbolique, spatiale, a été fondamentale et fondatrice de l'architecture des pays chrétiens du Caucase. L'un des exemples les plus caractéristiques de ce choix – et de la culture arménienne médiévale – est le *khatchkar*, ce mot désignant une dalle sculptée dans la pierre, érigée en plein air ou encastrée dans un mur[20]. Un *khatchkar* atteint souvent 1,50 m de haut avec, en son centre, une croix ornementale, avec le symbole du soleil ou de la roue de l'éternité accompagnée de motifs variés, géométriques, végétaux, animaux, et parfois aussi des personnages sculptés[21]. Les *khatchkars* sont toujours sculptés sur une seule face et tournés vers l'est, comme les églises.

Ils sont plus de 50 000 en Arménie, mais chacun a sa propre composition : il n'y en a pas deux pareils[22]. Présents depuis le IXe siècle, ils ont connu une grande floraison au XIIIe siècle et l'on en a produit jusqu'au XVIIIe siècle.
Leur symbolique est issue de l'époque à laquelle ils apparaissent en Arménie. Ils représentent la quintessence de sa christologie. Miaphysites[23] depuis que cette Église a basculé dans cette forme de christologie à la suite d'un concile de 726 réuni à Manazkert, les Arméniens ont décidé d'exclure la représentation du Christ mort : la croix n'est alors plus l'image du bois sur lequel il a été crucifié, mais un arbre de vie, le symbole de la victoire sur la mort. Aucune figure humaine n'y apparaît pratiquement jusqu'au XIIe siècle. Il faut attendre le XIIIe siècle pour voir l'introduction, encore timide, de la tête du Christ sur le haut de la croix, et de celle d'Adam à son pied. Un peu plus souvent, une figuration du Christ en gloire flanquée d'anges ou du tétramorphe, commence à occuper le centre du bandeau supérieur.

Figure 9 : ***Khatchkar*** **dit** ***Amenap'rkic***, pierre, 1273 ; église principale d'Haghpat, Surb Nshan, Arménie

2/ *Khatchkar* d'Haghpat.

Seul le groupe très restreint, formé de quatre exemples en tout, des *khatchkars* dits Amenap'rkic (« le Christ sauveur de tous »), élaboré au XIIIe siècle, vers 1270-1280, au nord du pays, constitue une notable exception[24]. Le plus élaboré des quatre (1273) se trouve dans le corridor couvert qui mène à l'église principale d'Haghpat, Surb Nshan, église du Saint-Signe. Le motif Amenap'rkic (fig. 9) montre la Crucifixion du Christ, en présence de la Vierge et de saint Jean. Il y a un large *titulus*, bordé du soleil et de la lune, de deux figures nimbées en pied, et de deux séraphins. Le Christ a les bras un peu pliés, et sa tête qui tombe sur l'épaule souligne la réalité de sa mort. Au-dessous, quatre autres figures nimbées, deux féminines et deux masculines, celle de droite en bas étant agenouillée. À moindre échelle, sur les bords, dans les deux séries de six petits compartiments superposés, des silhouettes mains jointes ou levées vers la croix.

3/ Les manuscrits enluminés.

L'art de la miniature a eu en Arménie un développement et une considération exceptionnels, et a toujours été considéré comme essentiel, sans doute en raison d'une situation géographique sujette à de fréquentes invasions ennemies. Dans un tel contexte, en effet, les Arméniens ont investi les codex d'une mission de sauvegarde de la langue, de la conscience et de la culture de la nation. Le peuple les a vénérés comme autant de trésors sacrés. Réaliser un livre enluminé, le commander, contribuer d'une

manière ou d'une autre à sa conception ou à sa fabrication, équivalait à construire une église. Cette valorisation, typique de l'Arménie, sans équivalent ailleurs, explique la multiplication des manuscrits à peintures, la variété des tendances, le grand nombre des courants, des styles et des artistes, le très haut niveau et l'originalité artistiques des manuscrits – et surtout le nombre impressionnant des manuscrits arméniens d'époque médiévale conservés de par le monde, dont plus de 15 000 pour la seule bibliothèque du Matenadaran à Erevan. L'enluminure a connu en effet dans ce pays un développement supérieur à celui des autres formes d'art religieux, à la différence du christianisme byzantin qui vénérait les images plutôt sous une autre forme privilégiée, celle des icônes. L'art des codex arméniens et de leurs peintures fut au service de la théologie et de la célébration liturgique, mais fut considéré aussi comme une manifestation de créativité artistique et de culture. Dans la majorité des codex, en effet, figure l'indication de la date et du lieu de production, grâce au colophon qui – à la fin du manuscrit – consigne les noms de ses principaux « acteurs » : copistes, peintres, relieurs, commanditaires et propriétaires.

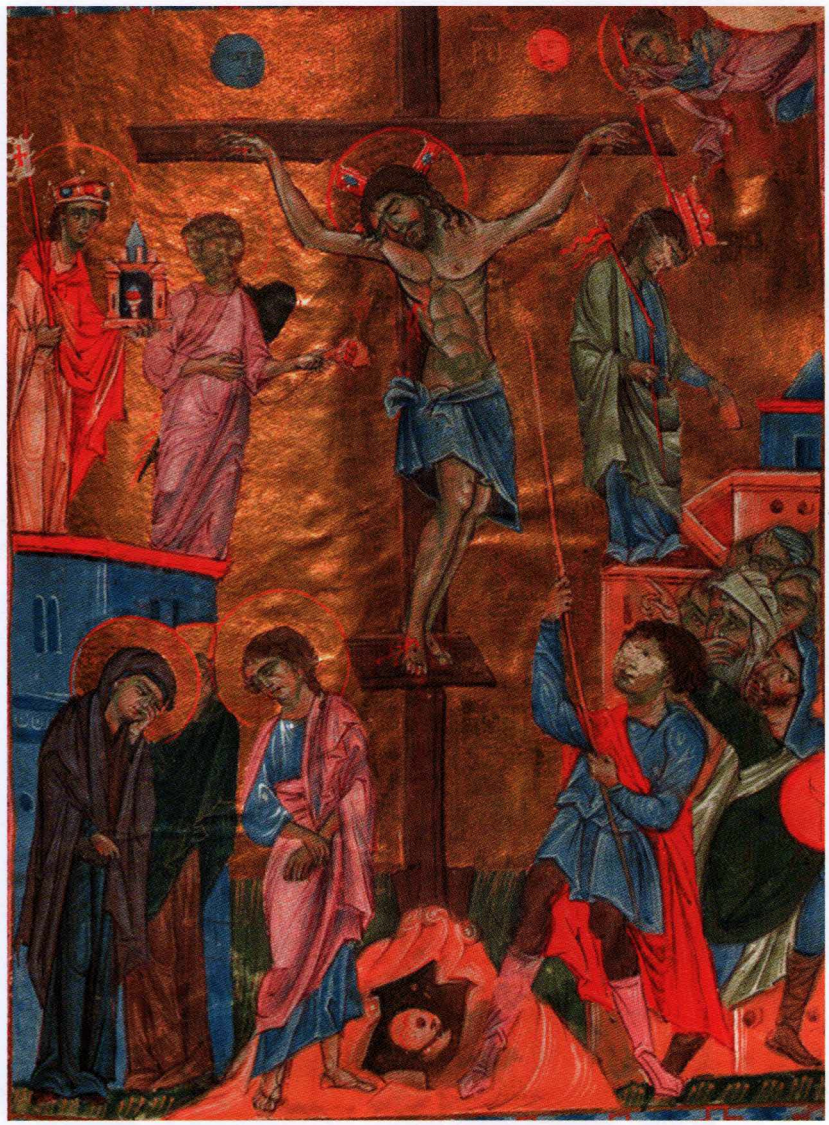


Figure 10 : *Miniature, Évangile de Malatia*, manuscrit 10675, 1268, folio 321r ; Matenadaran, Erevan, Arménie

La miniature du folio 321r de l'« Évangile de Malatia » (fig. 10), ainsi désigné d'après le nom de la ville où il a été conservé, aujourd'hui « manuscrit 10675 » du Matenadaran (« bibliothèque » en arménien) d'Erevan, est parmi les plus intéressantes, du point de vue théologique et figuratif. Le manuscrit a été copié et enluminé en 1268 au monastère de Hromkla en Euphratèse, par le célèbre Thoros Roslin, et destiné au catholicos Kostandin Ier[25]. La Crucifixion est la démonstration de l'équilibre entre le talent inné de ce Thoros, « la richesse de son monde spirituel intérieur, une maîtrise atteignant la perfection et une brillante imagination[26] ». Le Christ est au centre de la composition, et ses bras donnent l'impression de se lever comme pour une danse. Les pieds sont posés sur un *suppedaneum*, la tête est totalement abandonnée sur l'épaule droite. À ses pieds Jean, sans nimbe, regarde doucement la Vierge qui a la tête penchée pensivement vers le bas. Le porte-lance a déjà rempli son office, comme l'établit le saignement de la plaie au côté. Étrangement, le porte-éponge – si c'est bien lui – est en train d'accomplir le sien, alors qu'il n'est plus temps de le faire puisque le Christ est mort. À droite, derrière lui, le centurion avec un bouclier rouge en main désigne le Christ de son index tendu, et un homme barbu avec un bonnet juif porte la main à sa bouche. Juchées sur les toits plats de la cité sont les deux personnifications de l'Église et de la Synagogue, de dimensions égales aux autres personnages, qui soulignent la dimension théologique de la scène. À droite du Christ, la représentation de l'Église personnifiée, vêtue d'une tunique

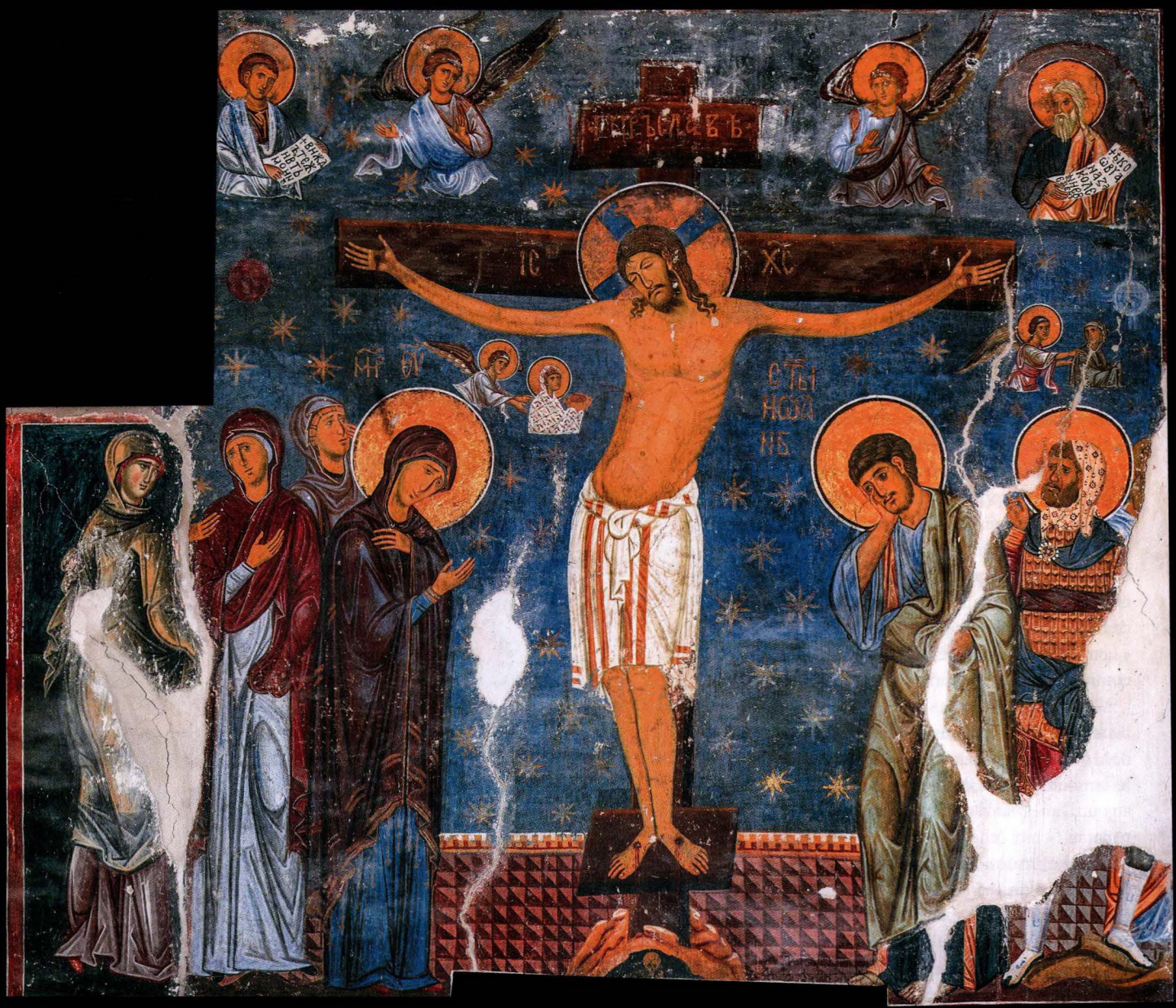

ІС
ХС

Figure 11 : *Fresque*, 1209 ; église de la Vierge, monastère de Studenica, Serbie

Figure 12 : *Fresque*, détail de la Vierge, 1209 ; église de la Vierge, monastère de Studenica, Serbie

Figure 13 : *Fresque*, détail du Christ, 1209 ; église de la Vierge, monastère de Studenica, Serbie

rose avec un manteau rouge, qui tient dans la main droite une tige avec l'étendard à croix rouge sur fond blanc qui se retrouve souvent dans les peintures occidentales de la Sortie du tombeau ; et dans la main gauche, elle tient un modèle de l'église. Un ange non nimbé semble la guider vers le Christ en croix, qu'il est en train d'encenser. Du côté opposé, un ange nimbé, depuis le ciel, fait tomber avec une tige la couronne de la tête de la personnification de la Synagogue, qui tourne le dos au Christ.

IX/ LES CHEFS-D'ŒUVRE DU MOYEN ÂGE SERBE

Les XIIe, XIIIe et XIVe siècles, dans les pays slaves du Sud-Est européen, tiennent leur réputation flatteuse et méritée de l'activité intense des souverains qui ont fondé des monastères aux architectures élaborées, souvent influencées par Byzance, accompagnées de la présence de nouveaux modèles destinés à faire évoluer le goût. Elles ont été conçues selon des programmes iconographiques d'une extraordinaire beauté, et il en a résulté de véritables chefs-d'œuvre artistiques. Stefan Nemanja a fondé l'importante dynastie serbe des Nemanjić (1166-1371). Il se rendit progressivement indépendant de Byzance et étendit le territoire de son pays. Grâce à la personnalité exceptionnelle de saint Sava (1175-1235), « prince et moine, anachorète et archevêque, contemplatif et homme d'action, évangélisateur et maître à penser, pèlerin et diplômé, bâtisseur et amateur des arts[27] », l'Église de Serbie a jeté les bases de sa riche histoire. Elle a obtenu l'autocéphalie en 1219 auprès du patriarcat de Constantinople. Parmi les chefs-d'œuvre extraordinaires du Moyen Âge serbe, les monastères de Studenica, Zica, Sopoćani, Gračanica, Baniska, Manasija, Visoki Dečani, Crna Reka, Ravanica, le patriarcat de Peć, la cathédrale de la Mère de Dieu de Ljeviša sont l'expression d'une culture capable de créer des trésors exceptionnels, parmi les plus importants héritiers de l'art byzantin, constituant une synthèse harmonieuse entre doctrine, liturgie, esthétique et prière.

Les scènes de Crucifixion sont l'expression de l'équilibre entre récit évangélique, sens théologique de la mort du Christ et créativité des iconographes, qui ont dépeint cet événement salvateur de différentes manières. Les modèles et le choix de placer la Crucifixion en position centrale (Studenica), dans le cycle narratif de la Passion (Gračanica), ou celui des grandes fêtes (Visoki Dečani), semblent encore plus convaincants si l'on considère la relative proximité des monastères, leurs fondations respectives par les membres de la même dynastie des Nemanjić et une certaine fixité des modèles utilisés dans l'Empire byzantin voisin.

1/ Studenica.

Les peintures de ce monastère fondé vers la fin du XIIe siècle par Stefan Nemanja et construit en marbre blanc ont été achevées en 1208 ou 1209[28]. C'est saint Sava, l'higoumène du monastère à cette époque, qui a fait venir les iconographes, leur a fixé l'emplacement des fresques et a surveillé leur exécution, comme l'affirme une inscription en ancien serbe datant de 1209. La Crucifixion (fig. 11) occupe le mur sud, généralement réservé à la Koimesis, juste devant le *bêma*, lieu désigné pour la célé-

Figure 14 : *Fresque*, 1321 ; monastère de Gračanica, Kosovo, Serbie

bration eucharistique. Sur un fond bleu foncé, les protagonistes, peints en ocre, sont d'une rare beauté. Les traits du visage du Christ (fig. 13) sont délicats, peints avec des coups de pinceau méticuleux. De l'ensemble se dégage l'impression que bien que mort, il garde une expression sereine : au moment le plus dramatique de son existence humaine, Jésus reste le Logos de Dieu. Les expressions des personnages présents sous la croix sont très réussies. L'artiste a soigné tout particulièrement la tête penchée de la Vierge (fig. 12), qui a le visage accablé mais digne et les yeux tristes. Sous la croix, devant le Fils mort, elle reste le *Meter Theou* – comme le rappelle l'inscription sur sa tête –, elle qui a engendré la Parole divine que « rien ne peut contenir ». Jean aussi médite, la main sous le menton et le regard très doux perdu au loin. Les femmes, le centurion, les anges, les prophètes sont tous représentés dans des positions différentes, mais partagent des gestes intenses et mesurés. Au-dessus de la traverse de la croix, à la gauche du Christ, le prophète barbu est Moïse. Son rouleau porte les mots du psaume : « Je suis devenu pour eux un opprobre ; et quand ils me voient, ils secouent la tête » (Ps 109,25). À la droite du Christ, le prophète imberbe est Isaïe, qui tient un rouleau avec les mots de la prophétie annonçant la récompense après la souffrance : « C'est pourquoi je lui donnerai sa part parmi les grands » (Is 53,12). Sous la traverse, un ange en buste pousse vers la plaie du côté ouvert du Christ la personnification de l'Église vêtue de vêtements liturgiques et tenant un calice ; du côté opposé, un autre ange éloigne celle de la Synagogue, juste sous la lune, qui devient triste en se retournant pour observer la scène.

2/ Zič̆a.

Dans cette église, que saint Sava a fait peindre au début du XIIIe siècle, les deux peintures murales de la Crucifixion ont peu de personnages, exprimant une douleur réelle mais mesurée. Dans la fresque de l'église de la Vierge Hodegetria (bras nord de la croix, voûte, moitié ouest) au patriarcat de Peć, peint avant 1337 lorsque mourut Danilo II, archevêque de Peć et fondateur du temple, l'espace est réduit, la peinture est détruite sur le côté droit, mais la scène a une force expressive intense. La Vierge a la main gauche sous le menton et de la droite désigne le Fils mort, qu'elle regarde avec un mélange de douceur et de douleur. Les deux anges à mi-corps, ailes déployées, lèvent les mains vers le ciel, en signe de supplication. Le Christ sur la croix est représenté mort : son corps fait une courbe prononcée et un flot généreux de sang et d'eau sort de la plaie de son côté. Une Crucifixion avec Christ seul en croix sans les larrons, la Mère et les femmes d'un côté, et de l'autre Jean et le centurion, se

trouve également à Saint-Nicolas de Velika Hoča (construite et peinte en 1345) et dans la chapelle Saint-Georges de Priznen (où les fresques datent de la seconde moitié du XVIe siècle).

3/ Sopoćani.

Cette église est un manifeste théologique composé de plusieurs scènes. Les fresques, commandées par le roi Stephan Uroš I (1243-1276) datent de 1270-1276 environ et sont parmi les plus belles de l'art médiéval byzantin et serbe. Elles ont été réalisées par des artistes d'origine probablement constantinopolitaine, qui y ont introduit un esprit raffiné inspiré de l'Antiquité[31]. Le schéma de composition, avec cette fois le Christ entre les deux larrons, a été repris dans plusieurs Crucifixions serbes et macédoniennes. Sur le mur ouest de la nef, le Crucifié est au centre d'une scène peuplée. Endormi sur la croix, il est flanqué du porte-lance et du porte-éponge ; du côté droit de la scène, sur fond d'architecture urbaine, le centurion, suivi d'un groupe important de soldats armés, indique du bras droit le Christ, tandis que trois soldats accroupis à terre se partagent ses vêtements. À gauche, la scène très touchante de Marie en position de proskynèse, soutenue et réconfortée délicatement par Jean : ses mains sont entrelacées avec celles de l'apôtre bien-aimé. Un groupe dense de femmes est représenté derrière eux. Des défunts sont en train d'émerger de deux sépulcres de chaque côté de la croix, recouverts de vêtements blancs, avec les bras faisant un geste de supplication vers le Crucifié. Cette iconographie s'inspire de la scène de la Descente aux enfers, représentée sur le mur opposé, soulignant le sens salvifique de la Crucifixion du Christ pour l'humanité tout entière.

4/ Les cycles de la Passion.

Ils occupent une large place dans les monastères serbes de Mileseva, Gračanica, Visoki Dečani, la chapelle en pierre de Crna Reka, l'église des Saints Apôtres du patriarcat de Peć, celle de Saint-Nicolas à Velika Hoca et dans la chapelle de Saint-Georges à Priznen. Ces cycles incluent tout ou partie des épisodes suivants : Lavement des pieds et/ou Dernière Cène, Prière à Gethsémani, Trahison de Judas, Christ devant Caïphe, puis chez Anne, puis chez Pilate, Reniement de Pierre, Montée au calvaire, Crucifixion, Déposition, Lamentation sur le corps mort du Christ, Descente aux enfers, Ange au tombeau et Myrophores au matin de Pâques. Dans l'Église de la Mère de Dieu du monastère de Gračanica, la Passion du Christ est représentée par vingt épisodes et, en plus des scènes énumérées, une grande attention est consacrée aux apparitions du Ressuscité aux femmes, aux disciples à Emmaüs, aux apôtres en diverses occasions.

5/ Gračanica.

Il fut le point culminant de l'art médiéval serbe de tradition byzantine, le chef-d'œuvre du roi Stefan Uroš II Milutin (1282-1321), réalisé au terme de son long règne. L'église a la forme d'un entrelacement de deux croix, dont l'une, intérieure, forme une silhouette verticale se dressant sur l'autre. On peut y reconnaître trois styles de peinture. Le plus ancien est celui de la nef, tandis que les deux autres se déploient dans le narthex. Les peintures constituant le foyer visuel de Gračanica incluent le cycle des grandes fêtes, de la Passion et des miracles du Christ : « Il s'agissait d'un aspect important, par lequel le nouveau courant de la peinture Paléologue s'appelait simplement "narratif". [...] La signification donnée à la souffrance du Christ rend son illustration essentielle à chaque séquence[32]. » Dans le rendu de la Crucifixion (fig. 14), le Christ est encadré des deux larrons – le « bon » est nimbé –, avec à l'arrière-plan l'enceinte à l'architecture massive de la ville de Jérusalem. Les personnages en dessous sont en mouvement : le soldat central porteur d'un bouclier et casqué s'appuie sur sa jambe droite et dans un large mouvement, souligné par le manteau flottant, fait le geste de percer le côté du Christ avec une très longue lance. Au pied de la croix, au-dessus de l'anfractuosité contenant le crâne d'Adam, un autre soldat penché sur un vase y plonge une éponge. Dans chacun des deux groupes de personnages latéraux, un bourreau s'est emparé d'un bâton et s'apprête à briser les jambes des larrons dont il est clair qu'ils sont encore en vie, tandis que le Christ est mort – ce qui provoque les pleurs de deux anges au-dessus. On remarque l'étrange absence de la Vierge et de Jean. Dans cette peinture pleine d'angoisse et de violence, la silhouette sereine du Christ se dessine, la tête penchée sur l'épaule, les yeux fermés, légèrement incurvée. La douleur et la sobriété se retrouvent dans la Lamentation, le Thrène : ici, les femmes, avec leur désespoir, leurs pleurs, leurs bras levés au ciel, confèrent à la scène des accents tragiques. La Vierge est à côté du Christ, allongée sur un linceul posé sur le *lithos* de marbre, affectée mais toujours digne.

6/ Visoki-Dečani.

Visoki-Dečani (mot à mot : « le plus haut de Dečani », allusion aux 29 m de hauteur de sa coupole), fondée en mars 1327 par le roi serbe Stefan Uroš III Decanski (1321-1331), fils du roi Milutin. Cette église, qui fut construite selon une architecture romane innovante pour cette époque et ce lieu, s'honore d'un cycle spectaculaire de fresques d'époque Paléologue – conçu par le roi Stefan mais terminé en 1350 par son fils le roi Dušan – unique non seulement en Serbie mais aussi dans l'art byzantin. Il a été pensé comme une synthèse de l'histoire du salut déroulée en ses étapes principales, en sorte de condenser l'essentiel de la liturgie.

Le cycle de la Passion exposé en images sur les piliers est exceptionnellement détaillé : Dernière Cène, Lavement des pieds, Prière du Christ à Gethsémani, Judas conduisant les soldats pour arrêter le Christ, avec les soldats qui tombent devant Jésus qui pourtant se rend, Arrestation du Christ au jardin des Oliviers, Pierre coupant l'oreille

Figure 15 : ***Fresque***, 1327-1350 ; monastère de Visoki-Dečani, Kosovo, Serbie

de Malchus, le Christ devant le grand prêtre Anne, puis devant Caïphe, conduit ensuite chez Pilate, Dialogue entre Jésus et Pilate (deux scènes), Pilate se lavant les mains, Christ aux outrages (plusieurs scènes), Reniement de Pierre (deux scènes), Judas redonnant aux prêtres les trente deniers, Suicide de Judas, Achat du « champ du Potier » ou « champ du Sang » (*Akeldama* : Mt 27,3-8) avec le prix de la trahison de Judas, Rencontre entre le Christ et les Saintes Femmes lors de la montée au Calvaire, Simon de Cyrène et les deux larrons portant leurs croix respectives, Refus du Christ de boire du vinaigre, le Christ dévêtu montant à l'échelle adossée à la croix, Crucifixion, puis Joseph d'Arimathie réclamant le corps du Christ, Déposition, Lamentation sur la dépouille du Christ, Inhumation, Pilate ordonnant aux gardes de veiller sur le sépulcre, les prêtres faisant placer une pierre devant le sépulcre pour empêcher les disciples de subtiliser le corps de leur maître, Rencontre des Myrophores avec l'ange leur annonçant la Résurrection, le Christ apparaissant aux femmes, celle-ci annonçant la Résurrection aux apôtres. Dans ce vaste cycle, la Crucifixion répète le schéma de Gračanica : le Christ en croix est placé entre les deux larrons, avec à sa droite le bon larron nimbé. Quatre hommes aux mines négatives, pauvrement habillés, avec de longues sandales, brisent les jambes des larrons à coups de bâton, tandis qu'auprès du Christ déjà mort, le centurion richement vêtu, avec une coiffe élaborée, porteur d'une épée et d'un bouclier, perce le côté de Christ comme à la dérobée.

La Crucifixion est tantôt un épisode du cycle développé de la Passion et la représentation de la stance 18 de l'Hymne acathiste[33], tantôt un élément du cycle des grandes fêtes. Les fresques qui les illustrent sont placées ici dans les registres les plus élevés du naos, sous la coupole, de gauche à droite[34]. Dans l'arc nord, sous la représentation du Baptême, la scène de la Crucifixion (fig. 15) reprend le modèle byzantin classique, avec un groupe de femmes entourant la Mère et un groupe de soldats suivant le centurion. De plus, les soldats se partagent les vêtements du Christ sur sa droite, et un vase de vinaigre aux pieds de Christ est désigné par le soldat vêtu de rouge[35]. Le Christ est au centre, délibérément isolé, solennellement endormi sur la croix ; il a la tête inclinée vers la Vierge qui le regarde et fait signe vers lui, tandis que Jean est peint à côté de la Mère qui lui a été confiée, et la console. Un groupe de morts, placé près de la porte de la ville, se relève de la tombe, renforçant le sens théologique de la mort du Christ, ce que confirme la scène, en l'occurrence peuplée, de l'Anastasis placée dans la lunette sous la Crucifixion. Dans la partie supérieure, des anges à mi-corps sont tournés vers le Christ ou bien vers le soleil et la lune représentés avec des têtes anthropomorphes.

7/ Crna Reka.

Ces schémas iconographiques se maintinrent au cours des siècles suivants : en particulier, l'église rupestre du monastère de Crna Reka, peinte à fresque par maître Longin entre 1591 et 1602, avec des couleurs vives, de grande qualité et valeur, conserve une Crucifixion avec les deux larrons et un schéma de composition très semblable à la peinture murale de Gračanica. L'incurvation des corps des larrons, les personnages de Marie, des femmes, de Jean sont chargés d'exprimer en priorité l'aspect dramatique de la scène. Le Christ demeure placé au centre, les bras parfaitement horizontaux.

X/ ÉGLISES ET MONASTÈRES DE LA MACÉDOINE DU NORD

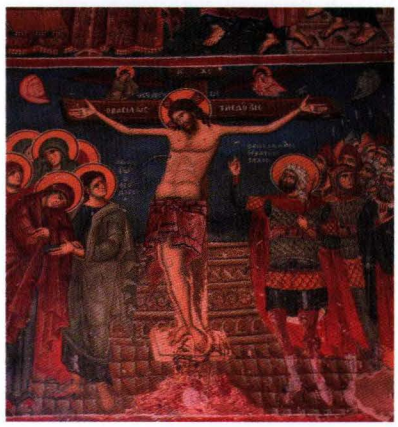
Les fresques sont omniprésentes en Macédoine. On en trouve dans toutes les églises. Datant principalement du Moyen Âge, elles constituent un patrimoine d'une richesse incroyable. Leur caractère théologique et spirituel atteint un niveau très élevé, avec des sujets qui dégagent une émotion profonde.

1/ Saint-Georges, Kurbinovo.

C'est un monastère orthodoxe macédonien construit en 1191, selon les recherches effectuées sur les fresques de l'église. L'intérieur est couvert de peintures de haut en bas, tantôt sur trois, tantôt sur cinq registres. Le cycle du Christ dans le registre supérieur commence sur l'arc triomphal, avec une colossale et délicate Annonciation ; il se poursuit sur le mur sud (Visitation, Nativité du Christ, Présentation au Temple, Baptême et Résurrection de Lazare). La Passion est introduite sur le mur occidental par l'Entrée à Jérusalem, suivie de la Transfiguration ; sur le mur nord, Crucifixion, Descente de croix, Mise au tombeau, Femmes au tombeau et Anastasis. La série se termine par l'Ascension et la Pentecôte. D'un point de vue stylistique, dans cette église, on remarque « l'allongement des proportions, le sens du mouvement, de l'humain, du pathétique, l'emploi abondant de rehauts blancs, d'échos formels[36] ». La fresque de la Crucifixion doit son originalité à la fenêtre, longue et étroite, qui empêchait de faire de la croix le centre du panneau. La majorité des éléments traditionnels – le Crucifix, les anges volants, Marie et les Saintes Femmes, Jean – ont été déplacés vers la gauche, tandis que le centurion occupe une place privilégiée. Le corps du Christ mort est largement infléchi, ses genoux pliés, sa tête enfoncée dans les épaules. La Vierge lui tend les mains, tandis que

Jean, du côté opposé, s'incline devant la croix, créant ainsi un jeu de mouvements bien étudié : « Les expression des visages sont assez dures, mais les proportions des figures sont élégantes[37]. »
Au XIIIe siècle, la tradition des siècles antérieurs se poursuit, mais un nouveau courant apparaît, qui donne davantage d'importance aux volumes. Il s'inscrit dans la « Renaissance Paléologue ». Les artistes, qui avaient jusqu'alors négligé les décors, tenus pour accessoires, commencent à les prendre en considération : ce sont désormais des représentations architecturales complexes, les paysages gagnent en profondeur et les vêtements des personnages, autrefois droits et réguliers, deviennent légers et soumis au souffle du vent. La palette de couleurs se fait plus variée. En Macédoine, ce style ne se développe pleinement qu'à la fin du XIIIe siècle, après la conquête serbe. Les Serbes ont construit de nombreuses églises en Macédoine et la plupart des fresques de grand format ont été peintes dans ces nouveaux édifices. On trouve ce style dans plusieurs églises d'Ohrid : notamment, pour la Crucifixion, à Varoš près de Prilep, à Saint-Nicétas de Banjani, à Staro Nagoričane, à Lesnovo. L'église Saint-Jean de Kaneo est une des églises anciennes qui a été repeinte à cette époque. Les Ottomans envahissent la Macédoine à la fin du XIVe siècle. La production de fresques disparaît presque. Elle connaîtra un renouveau au XIXe, lorsque de nouvelles églises seront construites.

Figure 16 : *Fresque*, 1298 ; église Saint-Nicolas, Varos, Prilep, République de Macédoine du Nord



2/ Saint-Nicolas, Varos (Prilep).

Construite au cours de la seconde moitié du XIIe siècle (probablement en 1298) sur les vestiges de l'ancienne colonie slave, c'est une simple église à nef unique, recouverte de fresques relativement bien conservées, « ultime exemple de peinture macédonienne qui en reste explicitement aux principes esthétiques de la période tardo-comnène[38] ». Dans la zone inférieure sont peintes les figures de saints et de guerriers en taille réelle. Dans la deuxième zone se trouvent des compositions avec des scènes de la Passion et dans la troisième, les grandes fêtes. Sur l'arc sont présentées des figures de prophètes en pied. Nonobstant les dimensions réduites, le cycle de la Passion est développé (fig. 16) : il commence par le Baiser de Judas, la scène où Pilate se lave les mains tandis qu'il observe et écoute les prêtres, la Flagellation, la Montée au calvaire avec Simon de Cyrène, la scène de Jésus montant sur la croix par une échelle appuyée contre elle, la Crucifixion proprement dite, la Descente de croix et la Lamentation sur le Christ mort, les Myrophores au tombeau et l'apparition du Christ. Le Christ crucifié a le visage serein ; les bras arqués laissent voir l'inscription sur le bras horizontal : *O basileus tès doxès* (« Le roi de la gloire »). De sa plaie ouverte, du sang et de l'eau jaillissent, qui touchent l'inscription « Saint Jean le théologien », peinte à côté de la Mère, comme dans la monumentale Crucifixion de Sopoćani en Serbie. Ici, la scène est plus intime et les expressions des visages mieux préservées. C'est le geste d'affection de Jean qui protège Marie et lui tient la main pendant qu'elle se désole, la tête penchée et les larmes aux yeux. Sur le côté opposé, à l'avant-plan, le centurion – identifié par l'inscription « Saint Longinus centurion » – suivi d'un groupe compact de soldats armés de lances, et aussi probablement les grands prêtres Anne et Caïphe, avec une coiffe blanche à traits noirs et rouges semblable à celle du centurion. Longinus est nimbé, vêtu d'une cuirasse colorée et d'un manteau rouge. Il indique solennellement le Christ de la main droite, le regarde avec douceur, le confesse comme le Fils de Dieu et son geste fait pendant à celui du prêtre au premier plan.

3/ Monastère de la Panaghia Mavriotissa.

Dans la région de Kastoria, qui appartient géographiquement à la Macédoine, la fresque de la Crucifixion du *catholicon* du monastère de la Panaghia Mavriotissa, peinte entre la fin du XIIe siècle et plus probablement au cours de la première moitié du XIIIe siècle, compte parmi les premières à intégrer des éléments que l'on retrouvera dans l'iconographie byzantine-orthodoxe de la Crucifixion. Le rôle d'une ville frontalière, au carrefour de nombreux intérêts politiques et culturels, en a fait le siège de groupes ethniques de différentes origines, parmi lesquels la communauté juive était particulièrement unie et active. La tension entre les communautés religieuses, soutenue par des accents eschatologiques nourris par la première croisade, se reflète dans les accents antijuifs de certaines fresques, en particulier dans la représentation de la Synagogue – personnification qui se répandra dans la Crucifixion de l'art monumental serbe, macédonien et dans les icônes suivantes – et dans la mutilation de Jéphonias, le Juif incrédule qui se fait couper la ou les mains dans la scène de la Dormition. La fresque de la Panaghia Mavriotissa accentue les particularités des personnages : outre la Vierge courbée sous un acte de révérence et de douleur à la fois, le porte-lance a une position grotesque et le porte-éponge un visage presque animal.
La présence des arts plastiques se poursuivit pendant le règne de la Serbie sur

la Macédoine. De nombreuses églises de cette époque ont été préservées, la plus remarquable étant Saint-Georges à Staro Nagoričane et aussi celle de Saint-Nicétas (*sveti Nikita*) dans la montagne Skopska Crna Gora.

4/ Saint-Georges, Staro Nagoričane.

C'est une église orthodoxe qui faisait originellement partie d'un monastère orthodoxe, probablement fondé par Romain IV Diogène en 1070. L'ensemble fut restauré par Stefan II Milutin en 1313, et l'église actuelle fut alors édifiée avec des fresques peintes de 1317 à 1318. Les fresques de ce monastère, ainsi que les principales dotations du roi Milutin, ont été peintes par les iconographes Michael et Eutychius et l'on remarque de grandes similitudes avec la décoration du monastère de Gračanica et de l'église de la Bogorodica Ljeviška à Prizren. Sur le bouclier de l'un des saints guerriers dans l'église Saint-Georges, il est écrit : « De la main de Michel, peintre de fresques. » La représentation du cycle de la Passion est riche et suit les descriptions contenues dans les évangiles canoniques, avec plusieurs scènes consacrées au Reniement de Pierre. Les scènes et les protagonistes sont peints avec une approche narrative attentive aux détails, aux expressions des visages, aux gestes, aux regards et au rythme solennel d'une cérémonie. Le Christ est au centre de nombreuses scènes : lors de l'Arrestation, quand son regard croise celui de Judas, ou bien alors qu'il est moqué par une foule pressante, sur la croix, ou encore quand il est enveloppé de bandelettes lors de son inhumation. Par contre, il est peint vu de côté lors des différentes représentations du processus, distinct des groupes surpeuplés qui décident de sa vie, avec le regard toujours dirigé sur ceux qui se tournent vers lui. L'iconographie de la Crucifixion (fig. 17) rappelle les modèles serbes, en particulier la fresque de Sopoćani, avec une présentation sur deux registres sur fond de murs et de collines verdoyantes. Christ est représenté entre le bon larron, à sa droite avec le nimbe, et celui qui ne s'est pas converti, peint dignement mais dépourvu de nimbe. Sont présents plusieurs groupes de personnages : des soldats qui se partagent ses vêtements (peints cette fois sous le bon larron), deux personnages dont un qui est voilé, peut-être Joseph d'Arimathie, regardent et indiquent le Christ, le porte-lance avec un bouclier richement décoré, le porte-éponge penché sur le vase au pied de la croix, le centurion indiquant le Christ suivi par un groupe compact de soldats, Jean soutenant la Vierge, accompagnée également par un groupe important de femmes et enfin, au niveau du mauvais larron, un groupe d'hommes qui suivent un personnage porteur d'un bâton. Le Christ est au centre, il domine la scène, légèrement plus haut que les autres crucifiés : il émane de lui une douce force transcendante.

5/ Saint-Nicétas (sveti Nikita).

Ce monastère a été reconstruit dans le village de Banjani, également par Stefan II Milutin, après avril 1299[39]. Son architecture est représentative de l'époque, avec plusieurs dômes reposant sur des tambours polygonaux. À l'intérieur, on peut admirer de remarquables fresques : les plus anciennes, peintes vers 1324, ont été la dernière réalisation des grands maîtres Michael et Eutychius. Portés par leurs trois décennies d'expérience, ils ont magistralement négocié le modeste espace auquel ils étaient confrontés : avec un sens aigu de l'espace, ils ont présenté les thèmes christologiques de manière approfondie. Avec les grandes fêtes, les scènes de la Passion et du ministère du Christ – repeintes en 1483-1484[40] – ont été figurées dans les voûtes et sur les murs du naos dans l'idée de préserver l'unité stylistique et compositionnelle. La Crucifixion montre le Christ endormi sur la croix mais parfaitement droit. La Vierge, soutenue par deux femmes, est à sa droite, tandis que Jean, très affligé, est à gauche avec derrière lui le centurion. Deux anges accompagnent les représentations de l'Église et de la Synagogue : les quatre personnages sont des peintures relativement grandes et bien visibles.

6/ Monastère de la Sainte Mère de Dieu, Matejić.

La peinture liée au milieu de cour rejoint l'aspect stylistique qui lui est propre avec les fresques de l'église du monastère de la Sainte Mère de Dieu, construite au milieu du XIVe siècle sur les ruines d'une ancienne église byzantine grecque du XIe siècle, par « l'empereur des Serbes et des Romains » Stefan Dušan (1331-1355), et achevé par son fils Stefan Uroš V (1355-1371). Elle a été peinte entre 1348 et 1352. Le monastère a été occupé par des insurgés albanais et utilisé comme base pendant l'insurrection en république de Macédoine (2001). Si l'extérieur de l'église n'a pas été endommagé, l'intérieur a été incendié. Malgré la dévastation brutale subie par le bâtiment, à savoir la partie supérieure des décorations, qui a été effacée à jamais, le programme majestueux de peintures conservées présente une richesse iconographique et une virtuosité à couper le souffle. Les scènes de la Passion sont disposées autour de l'autel et se prolongent sur les murs nord et sud du naos. La Crucifixion est moins ruinée que les autres scènes et les personnages principaux sont encore bien reconnaissables : le Christ et les deux larrons sont représentés au même niveau, avec des dimensions similaires. Parmi eux, des soldats avec de longs bâtons sont sur le point de briser les jambes des deux larrons, tandis que le porte-lance et le porte-éponge entourent Christ. Le schéma est similaire aux Crucifixions de Staro Nagoričane, Gračanica, Visoki Dečani.

7/ Marko.

Dans ce monastère, près de Skopje, fondé par le roi serbe Vukašin (1365-1371) en 1345, les événements de la Passion portent la marque créatrice de l'auteur[41]. L'église, dédiée à saint Démétrios, n'a été décorée de peintures qu'à l'époque du fils de Vukašin, le roi Marko (1371-1395) en 1376/1377, quand il succède à son père,

Figure. 17 : *Fresque*, 1317-1318 ; église Saint-Georges, Staro Nagoričane, République de Macédoine du Nord

mort dans la bataille de Marica (Čërnomen) face aux Turcs. Décrivant en détail l'histoire des derniers jours du Christ sur la terre, l'auteur inclura une des rares représentations du discours du Christ aux apôtres après le Lavement des pieds, et la Flagellation. Une autre caractéristique importante est constituée par les trois scènes illustrant la manière dont le Christ a été amené devant Ponce Pilate, sur la base des récits des évangélistes Matthieu et Jean. Après la Montée au calvaire, Jésus doit monter sur la croix par une échelle, et être crucifié entre les deux larrons. Le décor des fresques est caractérisé par une forte érudition théologique, il est comme imprégné d'hymnes, de sermons liturgiques, de mysticisme médiéval : « Les scènes du cycle de la Passion dans lesquelles est valorisée la signification du sacrifice du Christ sont inspirées des hymnes chantées durant le service liturgique de la semaine sainte[42]. »

8/ Lesnovo.

Comme beaucoup d'autres monastères médiévaux de Macédoine, il est situé sur une longue et imposante route de montagne. C'est la plus grande et la mieux conservée des dotations byzantines du XIVe siècle dans les Balkans, et l'un des monastères les plus importants sur le plan culturel en Macédoine, parce qu'il disposa d'un riche trésor, avec de nombreux manuscrits. L'église du Saint-Archange-Gabriel a été construite entre 1341 et 1349 sur les fondations de l'ancien sanctuaire qui existait au XIe siècle à l'époque de l'ermite Gabriel qui mena une vie d'ascète à Kratov, sur le mont Lesnov. L'église actuelle, résultat de l'œuvre promue par Jean Oliver, un duc au service du tsar Dusan, figuré ici en train de montrer le modèle de l'église, a été construite dans le style de l'école serbo-byzantine tradi-

Figure 18 : *Icône*, Tempera sur panneau, première moitié du XVe siècle. Moscou, musée Andreï Roublev

tionnelle. L'intérieur de l'église est rempli de fresques peintes en deux temps : le premier, entre 1341 et 1346, et le second entre 1347/1348 et 1349. De manière réaliste, les figures du monastère de Lesnovo sont modelées avec une grâce tranquille et de forts traits du visage. Ces caractéristiques se retrouvent dans l'expression sereine du Christ crucifié (fig. 21), mort mais droit sur la croix, comme captif parmi les larrons. Le porte-éponge est en action, le jeune homme au pied de la croix tenant un marteau dans la main est en train de planter un clou dans le roc et trois personnages se disputent ses vêtements, mais le visage du Christ respire la douceur et ses paupières fermées semblent suggérer qu'il dort. Le partage de sa robe est représenté de manière particulière : un soldat vêtu de pied en cap – avec un casque, d'où descend une cotte de maille, et une armure épaisse – est à genoux et la découpe à l'aide d'une paire de ciseaux. Devant lui, assis par terre, un jeune homme vêtu d'une simple tunique rouge découpe le côté opposé. Parmi eux, un autre jeune homme, qui surveille le soldat avec attention.

9/ Saint-André.

L'idéal des belles formes, des proportions bien pensées et d'une composition équilibrée, inspire les fresques de l'église du monastère Saint-André, érigée en 1388/1389 dans le pittoresque canyon de la rivière Treska, près de Skopje. Étant donné les dimensions réduites de l'église, le programme iconographique est limité à deux cycles christologiques traditionnels disposés dans la coupole et l'emplacement de l'autel. À l'intérieur du dôme, règne symboliquement le Christ Pantocrator, entouré des prophètes et des évangélistes. La représentation du cycle de la Passion est particulièrement émouvante : celle de la Dernière Cène fait sa place à la Trahison de Judas, avec la foule qui se presse autour du Christ, et qui atteint un sommet de pathos dans la figuration du Christ aux outrages. Dans les scènes de la Crucifixion et de la Déposition, les accents sont dramatiques et émouvants, en particulier le geste maternel de la Vierge montée sur un grand tabouret de bois pour recueillir le corps du Fils mort, avec leurs joues qui se touchent et leurs nimbes qui se confondent.

10/ Église rupestre du monastère de Kališta.

La spécificité des fresques de cette église située à environ 500 m au sud du monastère de Kališta réside dans son style, qui s'écarte du classicisme académique Paléologue ayant dominé dans un grand nombre de monuments de la seconde moitié du XIVe siècle. Bien qu'aucune source écrite ne soit conservée et que l'inscription de l'extérieur, du haut de l'entrée, soit détruite, les propriétés stylistiques de ces fresques indiquent sans équivoque qu'elles ont été peintes en 1360. Le choix des compositions à l'intérieur de l'église, dans un espace relativement petit, a été fait avec beaucoup de connaissance et de modération, ce qui suggère qu'il s'agit d'un décor de peinture d'un peintre bien formé. Dans la zone supérieure sont peintes les grandes fêtes : Nativité du Christ, Présentation au Temple, Crucifixion. Le Christ crucifié est figuré devant un édifice rouge se détachant sur un fond vert. Le schéma est traditionnel, avec le Christ au centre, mort, Marie, les femmes, Jean et le centurion. Peintes avec des tentures libres et une sensation de contraste entre l'obscurité et la lumière, les images de cette église rupestre sont très proches de certaines fresques de l'église du monastère de la Sainte-Mère de Dieu de Zaum, où la tendance à la décoration, à la couleur et aux ornements, aux constructions en brique et en mortier, est particulièrement visible sur les façades du monastère, fondé par Kesar Grguric en 1361.

XI/ LA CRUCIFIXION EN RUSSIE : THÉOPHANE LE GREC ET ROUBLEV

La seconde période de la peinture monumentale russe recouvre les XIIIe et XIVe siècles. L'invasion tartare détruisit les églises et les ateliers d'artisans, mais n'alla pas jusqu'aux villes de Pskov et de Novgorod. Dans cette dernière, a travaillé Théophane le Grec dans les années 70 du XIVe siècle. Les seules fresques de lui qui ont été peintes en terre russe se trouvent dans l'église du Sauveur de la Transfiguration à Novgorod, dont il ne reste cependant que de pauvres fragments. À Novgorod, incontestablement, ce célèbre peintre et miniaturiste d'origine grecque formé à l'école des premiers Paléologues a exercé une forte influence sur les peintres locaux et inspiré un courant artistique mêlant l'art du portrait romain, le réalisme hellénistique et la nouvelle spiritualité.

1/ Saint-Théodore-le-Stratélate, Novgorod.

Elle fut construite au cours des années 1360, et ses fresques des années 1370 et 1380 relèvent de ce courant. Y travailla l'un des disciples les plus liés à Théophane qui, d'un point de vue iconographique, s'aligna sur la tradition, tout en insérant dans l'abside, à l'écart des habitudes, des scènes du cycle de la Passion. Elles sont partiellement endommagées, mais l'on identifie les épisodes du Christ aux outrages, du Christ à la colonne, du Christ devant Caïphe, de la Montée au calvaire avec la figure élancée de Jésus marchant à grands pas et portant sans fatigue apparente la croix sur ses épaules, suivi d'une foule et précédé d'un jeune homme à veste blanche faisant signe sans doute vers le Golgotha, puis la Déposition. L'espace disponible et la présence de Jean dans la pose accoutumée font supposer que la Crucifixion fut peinte elle aussi.

2/ Icônes et iconostase.

Les icônes firent leur apparition en Russie à la fin du Xe siècle. Elles étaient

destinées à un succès exceptionnel. Écrites-peintes essentiellement pour les églises, elles jouèrent un rôle important dans la dévotion domestique et les voyages, en ce sens que les icônes portatives furent utilisées, soit pour la pratique cultuelle des voyageurs, soit par les iconographes comme bases et modèles à reproduire dans les églises et les chapelles éloignées. Mais, de toutes les icônes qui peuplaient les églises de Russie, seules quelques-unes subsistent : « Incendies, invasions, fléaux naturels et usure du temps ont détruit une énorme quantité de chefs-d'œuvre de la peinture de l'ancienne Russie[43]. »

Dès le milieu du XIIIe siècle, on construisit dans les villes russes des églises ornées de fresques et d'icônes : c'est cela qui va, avec le temps, donner vie à la forme classique de l'iconostase. À l'origine simple balustrade, parfois surmontée de rideaux, qui mettait le sanctuaire à part de l'assemblée des fidèles, l'iconostase est une cloison d'icônes qui sépare le sanctuaire, où se célèbre l'eucharistie (image du monde divin), de la nef, où se tiennent les fidèles (le monde humain). L'iconostase ne se développa véritablement qu'à partir du XIVe siècle. Jusqu'à la fin de ce siècle, la hauteur de l'iconostase reste modeste avec trois séries d'icônes (la première rangée d'icônes, à la base de l'iconostase, symbolise l'église locale ; le deuxième niveau comprend les icônes des douze Grandes Fêtes ; le troisième niveau représente les apôtres entourant la Déesis) ; c'est vers la fin du XVe siècle que l'on vit apparaître la quatrième rangée, celle des prophètes. Au XVIe siècle, une rangée supplémentaire fut ajoutée, celle des Patriarches de l'Église. C'est ce type d'iconostase à cinq étages qui deviendra l'iconostase classique vers le XVIIe siècle.

3/ Les icônes de la Crucifixion de l'école de Roublev.

La profonde connaissance de la culture byzantine et l'adoption générale de l'hésychasme[44] firent naître aux XIVe et XVe siècles un art de l'icône russe dominé par le talent de Théophane le Grec (1340-1410) et d'Andreï Roublev (1370-1430). Parmi les artistes qui ont écrit l'histoire de l'iconographie russe, c'est ce dernier qui se détache. Bien qu'il fût le plus célèbre des iconographes russes, sa vie est fort mal connue : on ignore jusqu'à son nom de baptême, Andreï n'étant que son nom de moine. Le choix de la vie monastique marque profondément son art : des jeûnes austères et de longues prières ont accompagné le temps dédié à la prière, conçu comme une expérience contemplative. Connu en particulier pour ses icônes, Roublev a aussi participé à des œuvres monumentales. En réalité, bien que souvent sont attribuées à Roublev des œuvres classiques du dernier quart du XIVe siècle et du début du XVe, « ses seules œuvres attestées par les sources sont au nombre de trois : les fresques de 1408 de la Dormition de Vladimir, deux infimes fragments de fresques de la cathédrale du Saint-Sauveur de l'abbaye Andronikov à Moscou, situées vers 1420, et l'insigne icône de la *Trinité* peinte pour la Trinité-Saint-Serge, aujourd'hui à la Galerie Tretiakov[45] ».

Dans l'icône de la première moitié du XVe siècle conservée au musée Roublev, tout est mesuré (fig. 18) : Marie et Jean sont seuls au pied de la croix. Deux petits anges volent discrètement dans le ciel. La composition reprend le schéma de l'icône conservée à Sainte-Catherine du Sinaï et celui d'Ohrid exposé à la galerie des Icônes. La sobriété de cette icône « de l'école de Roublev » transmet une force intense : le visage de la Vierge semble pétrifié, ses yeux fixés sur le Fils invitent à ne pas cesser de le contempler, comme elle est en train de le faire elle-même. Jean est profondément incliné, la main droite sur la joue et le regard attristé perdu à l'infini, qui traduit puissamment sa réelle tristesse. L'iconographe s'attache à représenter les visages comme pénétrés par la lumière divine et le résultat est extraordinaire, une lumière mystique unit les visages éprouvés du Christ, de la Vierge et du disciple bien-aimé.

CONCLUSION

Les siècles du Moyen Âge central représentent pour les Orients chrétiens le début de la diffusion systématique des programmes iconographiques à l'intérieur des églises. La richesse chromatique, la délicatesse des visages et des gestes, la beauté des compositions d'ensemble, l'attention au message et le souci de la rigueur théologique, le lien vivant et intense avec la liturgie font de telles peintures murales les fondements de l'iconographie byzantine-orthodoxe. Divers schémas furent pratiqués au cours des siècles ici parcourus – Crucifixion avec seulement le Christ, la Mère et Jean ; Crucifixion avec les femmes et le centurion s'ajoutant au noyau des trois ; Crucifixion avec les deux larrons ; Crucifixion avec aussi le porte-lance et le porte-éponge ; Crucifixion avec des soldats, des prêtres et parfois les morts ressuscitant dans leurs tombes respectives. Quoi qu'il en soit, comme un fil rouge qui traverse les époques et dépasse les distances géographiques, une sobre hiératicité règne sur la peinture de ce moment le plus dramatique de la vie du Christ. Il meurt réellement, sa tête est posée sur l'épaule, les bras s'incurvent, la Mère et Jean le pleurent avec des larmes que l'on n'hésite plus à peindre. Et en même temps les iconographes ont soin de mettre en lumière que l'homme qui meurt sur la croix est aussi le Logos incarné, le Fils de Dieu qui va descendre aux enfers pour libérer Adam et Ève et l'humanité tout entière et se relever au troisième jour – d'où l'impression d'une paix annonciatrice de la victoire sur la mort, ce qui nous a inspiré de parler à plusieurs reprises du Christ en croix comme « endormi » plutôt que comme mort. Même si cette façon de parler peut sembler teintée de docétisme, elle nous paraît respecter mieux le dogme christologique tel qu'il a été cru et enseigné dans l'Orient chrétien. L'équilibre que les cycles iconographiques de la Passion médiévale réussirent à préserver est en tout cas

surprenant. Aux XIIIe et XIVe siècles, de fait, la peinture commence à raconter les phases de la Passion du Christ d'une manière détaillée, en valorisant les divers moments qui ont conduit le Christ sur la croix, et en permettant aux fidèles de le suivre, de l'observer, de comprendre à travers les gestes et les regards bien étudiés les réactions qu'il a eues. Sans jamais perdre de vue la globalité du message salvifique qui ne s'interrompt pas à sa mort.

L'ample éventail analysé montre que la position de la Crucifixion n'était pas fixe dans les églises et que beaucoup dépendait de leur architecture et de leurs dimensions : l'ampleur de l'espace architectural favorisait la monumentalité des compositions picturales et la définition d'une position précise – le mur du naos portant le *bêma* – réservée à l'épilogue humain de la vie du Christ. La production artistique présentée dans ce chapitre est encore plus extraordinaire parce que, concentrée sur seulement deux siècles, une période qui modifia le mode de penser, de regarder, de vivre l'iconographie sacrée dans les Orients chrétiens. La majeure partie des églises et des monastères commentés conservent un patrimoine qui a la valeur d'un héritage culturel pour le christianisme tout entier. Franchir les portes de ces lieux signifie littéralement être projeté dans le Moyen Âge, avec ses chefs-d'œuvre d'art et d'architecture, et sa capacité d'unifier le message théologique des programmes iconographiques dans les chapelles comme dans les églises de monastères de dimensions exceptionnelles. La Crucifixion y resplendit comme un épisode à contempler dans sa beauté dramatique, un épisode qui n'est pas le dernier mot du dessein divin.

8

CRUCIFIXIONS DE LA RENAISSANCE ET DE LA RÉFORME PROTESTANTE

(PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ CRUCIFIXIONS ITALIENNES
1/ Le Calvaire paisible : Raphaël, Perugino, Brunelleschi
2/ La nudité du Crucifié : Donatello, Brunelleschi, Michel-Ange
3/ Le Volto Santo à la Renaissance : Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo
4/ Kümmernis, Liberata, Wilgeforte, Giulia...

II/ CRUCIFIXIONS ALLEMANDES, FLAMANDES, ESPAGNOLES
1/ Grünewald
2/ Autres peintres allemands : Altdorfer, Hopfer, Baldung Grien, Christoph Bockstorfer
3/ Artistes flamands, espagnols...

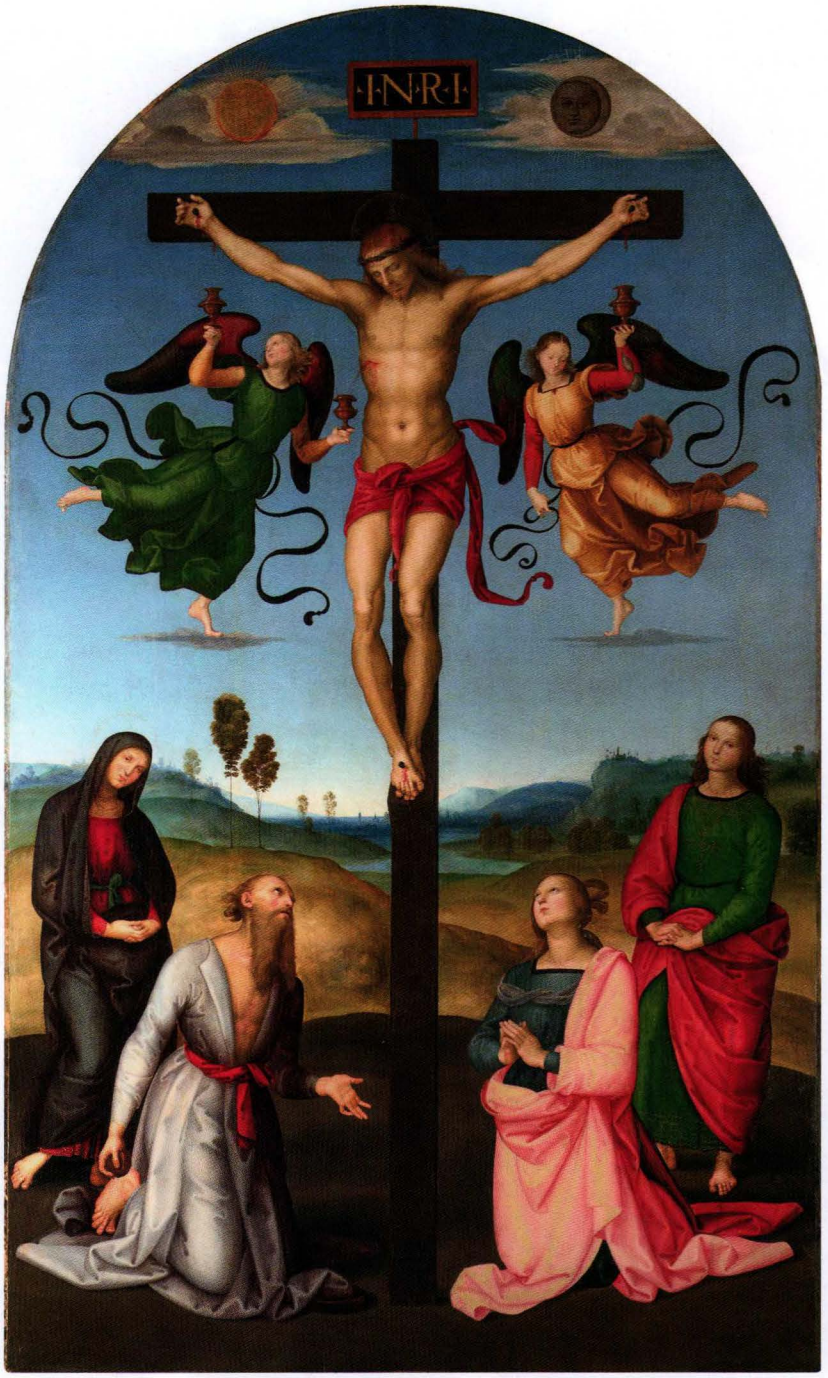
III/ LA CRUCIFIXION DES RÉFORMATEURS ET DES RÉFORMÉS
1/ Dürer
2/ Luther, Calvin et la Croix
3/ Lucas Cranach l'Ancien
4/ Heinrich Füllmauer

CONCLUSION

INTRODUCTION

Comme dans le chapitre 6, où les « calvaires à public nombreux » des XIVe et XVe siècles ont été classés en deux groupes, les italiens d'une part, et les allemands ou flamands d'autre part, et à la différence du chapitre suivant, où il nous a semblé que les « calvaires mystiques » gagnaient à être étudiés non pas pays par pays mais selon une dizaine de particularités iconographiques, nous optons, s'agissant de la Crucifixion dans l'art du XVIe siècle, pour une approche de nouveau géographique, passant en revue successivement les œuvres italiennes (I/), puis celles des peintres allemands, flamands ou espagnols (II/), avant de réserver une troisième partie à la Crucifixion chez les Réformateurs et des Réformés (III/).

Pourquoi consacrer un chapitre entier à une période aussi courte ? Parce que c'est le demi-siècle de tous les contrastes, en raison de la rencontre à la fois féconde et imprévisible entre la Renaissance à son zénith et la remise en question de l'édifice catholique par la Réforme, sans parler des effets à retardement, très durables, de la Chute de l'empire byzantin en 1453. Du point de vue culturel et en ce qui concerne l'histoire des arts religieux en Occident, ce fut un véritable choc, comme il est facile de s'en aviser en rapprochant mentalement, par exemple, la Crucifixion de Raphaël et celle de Grünewald, peintes l'une et l'autre au cours de la même décennie.



I/ CRUCIFIXIONS ITALIENNES

1/ Le Calvaire paisible : Raphaël, Perugino, Brunelleschi.

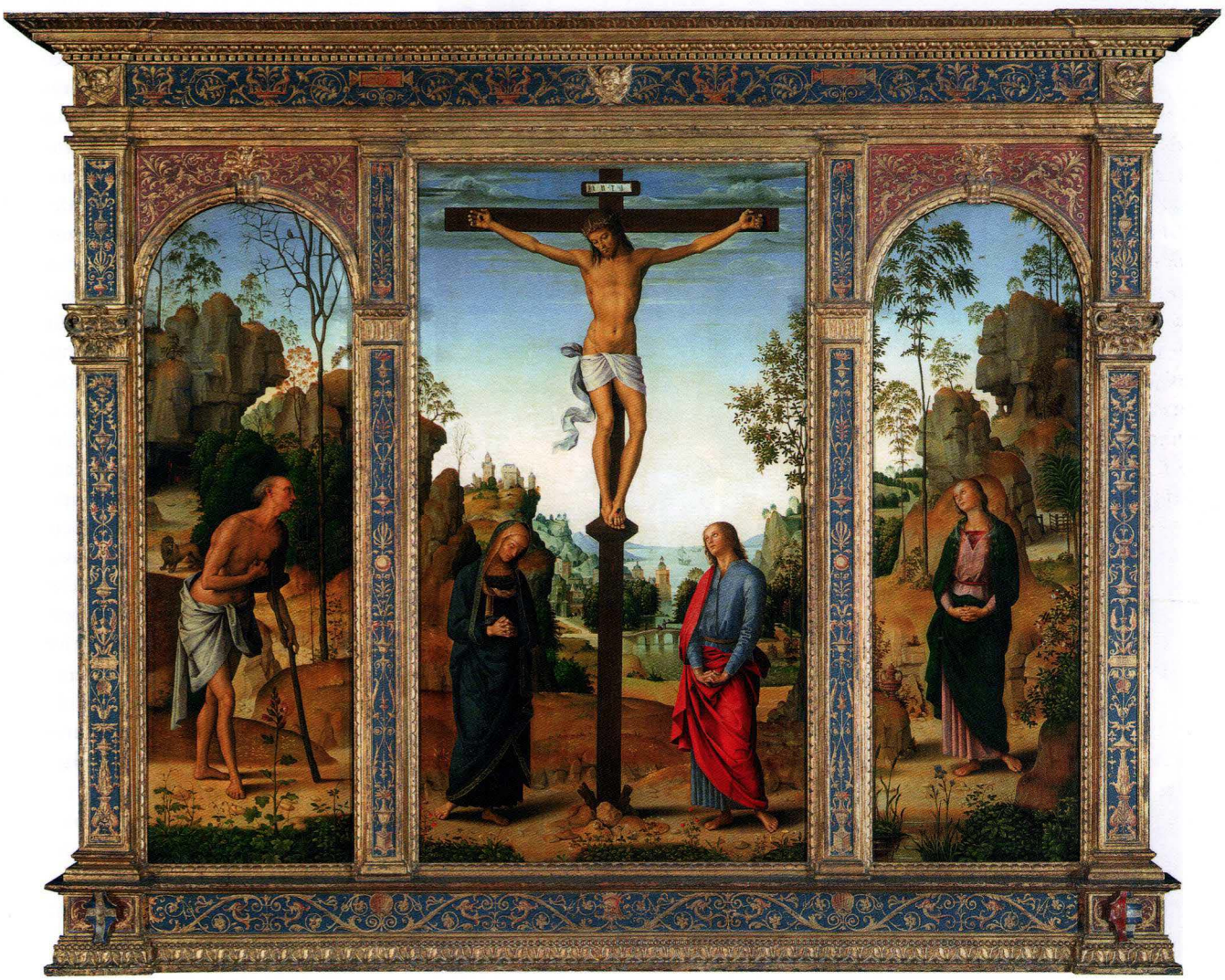
Voici venu le temps de la foi en l'homme. Elle atteint alors un sommet. La Renaissance n'y est pas pour peu, et des penseurs comme Pic de la Mirandole, entre autres, y ont beaucoup contribué[1]. « En ce début du XVIe siècle, le mouvement artistique en Italie est l'expression d'un idéal de beauté et d'harmonie. Le Christ sanglant et souffrant des siècles passés fait place à un Christ bel homme, au corps d'athlète proche de la statuaire antique découverte à Rome. On célèbre [en lui] le héros [...]. Vers 1502 ou 1503, Raphaël (1483-1520) peint une Crucifixion pour la chapelle Gavari de l'église San Domenico de Città di Castello, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. A part celle réalisée trois ans plus tôt pour décorer une bannière, c'est la seule Crucifixion que l'artiste peindra au cours de sa vie.[2] » Tout est dit, semblerait-il ; en en tout cas l'artiste n'a pas jugé bon d'y revenir. Il est vrai qu'à la différence de Michel-Ange, il a eu une vie très brève.

Figure 1 : Raphaël, huile sur bois, *Crucifixion*, Autel de Città di Castello, 280,7 x 165,1 cm, vers 1502-1503 ; Londres, National Gallery

Ce tableau (huile sur bois, 280,7 x 165,1 cm, vers 1502-1503) (fig. 1), le premier que signe Raphaël, est d'une harmonie et d'un calme surprenants, qui font un contraste saisissant avec un très grand nombre d'œuvres de même sujet, qu'il s'agisse des Calvaires pathétiques des deux siècles antérieurs (chap. 6, V/, et chap. 7) ou du climat sombre et dramatique qui règnera sur la plupart des Crucifixions des Vénitiens de la fin du Siècle (chap. 9, III/), et sur celles de Grünewald, situées décidément aux antipodes de cette îlot pictural au climat édénique, que caractérise une lisseur généralisée – douceur des formes, harmonie et propreté des vêtements, maîtrise des attitudes, à mille lieux du pathétique, sans parler du bleu invincible du ciel et de la limpidité de l'air.

Raphaël a de qui tenir, sera-t-on tenté de penser : à preuve la Crucifixion de Pietro Perugino, qui fut son maître, dans le panneau central (101,3 x 56,5 cm) d'un triptyque conservé à la National Gallery of Washington (fig. 2), daté de 1485 : un tableau tout aussi irénique, auquel Raphaël emprunte par exemple les figures de la Vierge et de saint Jean, sans parler du paysage par derrière, lui-même particulièrement paisible, même s'il ajoute deux anges et deux personnages agenouillés et, de part et d'autre du *titulus*, les symboles du soleil et de la lune, qui relèvent décidément d'un autre espace pictural. À la différence des anges sombres de la Crucifixion

Figure 2 : Perugin, *Crucifixion*, 1485 ; National Gallery of Washington



de Van der Weyden (chap. 6, VIII/), ceux de Raphaël ont des vêtements aux couleurs agréables, ils dansent, comme jubilent, semble-t-il, les rubans qui pendent de leurs ceintures – c'est presque une Crucifixion en fête. Un autre tableau du Pérugin peut être invoqué ici, *Le Christ en croix entouré de quatre saints*, un triptyque monumental (480 x 818 cm) conservé dans l'église du couvent de Santa Maddalena dei Pazzi de Florence dont le panneau central présente un Christ en croix sur fond de paysage tranquille, avec la Madeleine pénitente agenouillée au pied de la croix. « La scène est symbolique et statique : pas un geste, pas une expression. Elle se déroule dans un paysage enveloppé d'une luminosité limpide "à la flamande". Tout est intemporel. On s'éloigne du réalisme pour tomber dans la méditation pure.[3] » À preuve supplémentaire, la finesse immatérielle des troncs d'arbre au-dessus de Bernard de Clairvaux en prière sur la gauche derrière la Vierge coiffée d'un nimbe perspectiviste, et sur la droite saint Jean avec saint Benoît.

Dans le tableau de Raphaël aussi, les troncs d'arbre sont filiformes au-dessus de Jérôme muni du caillou, son attribut traditionnel lui servant à se frapper la poitrine. Le Christ présente un visage détendu, sans crispation ni trace de souffrance, même s'il est pâle. Il est cloué sur une croix se détachant sur un ciel bleu d'un azur immaculé. L'ensemble formé par le corps et la croix domine la scène. Le Christ a le front ceint d'une fine couronne d'épines. Ses cheveux roux sont bien peignés, avec une impeccable raie centrale. Il a les bras légèrement arqués sous le *patibulum*. La couleur du *perizonium*, dont la longue ceinture, sans fonction utilitaire, purement décorative, fait écho à celles des anges, est une innovation, sauf erreur ; sa signification, s'il faut lui en assigner une, est incertaine. Quatre personnages se tiennent au pied de la croix. À la droite du Christ, saint Jérôme à genoux, plongé dans la contemplation, et la Vierge, debout, perdue dans ses pensées ; à sa gauche, Marie-Madeleine agenouillée et priant, avec derrière elle un saint Jean qui semble un peu lointain voire apathique, et dont le visage parfaitement paisible ne s'accorde pas vraiment avec le geste de ses mains. La Madeleine et Jérôme lèvent vers le Christ des visages suppliants entièrement de convention et tiennent la pose pour les spectateurs. Sous les bras du *patibulum*, réminiscence de Giotto, deux anges enrubannés et dressés sur la pointe d'un seul pied sur

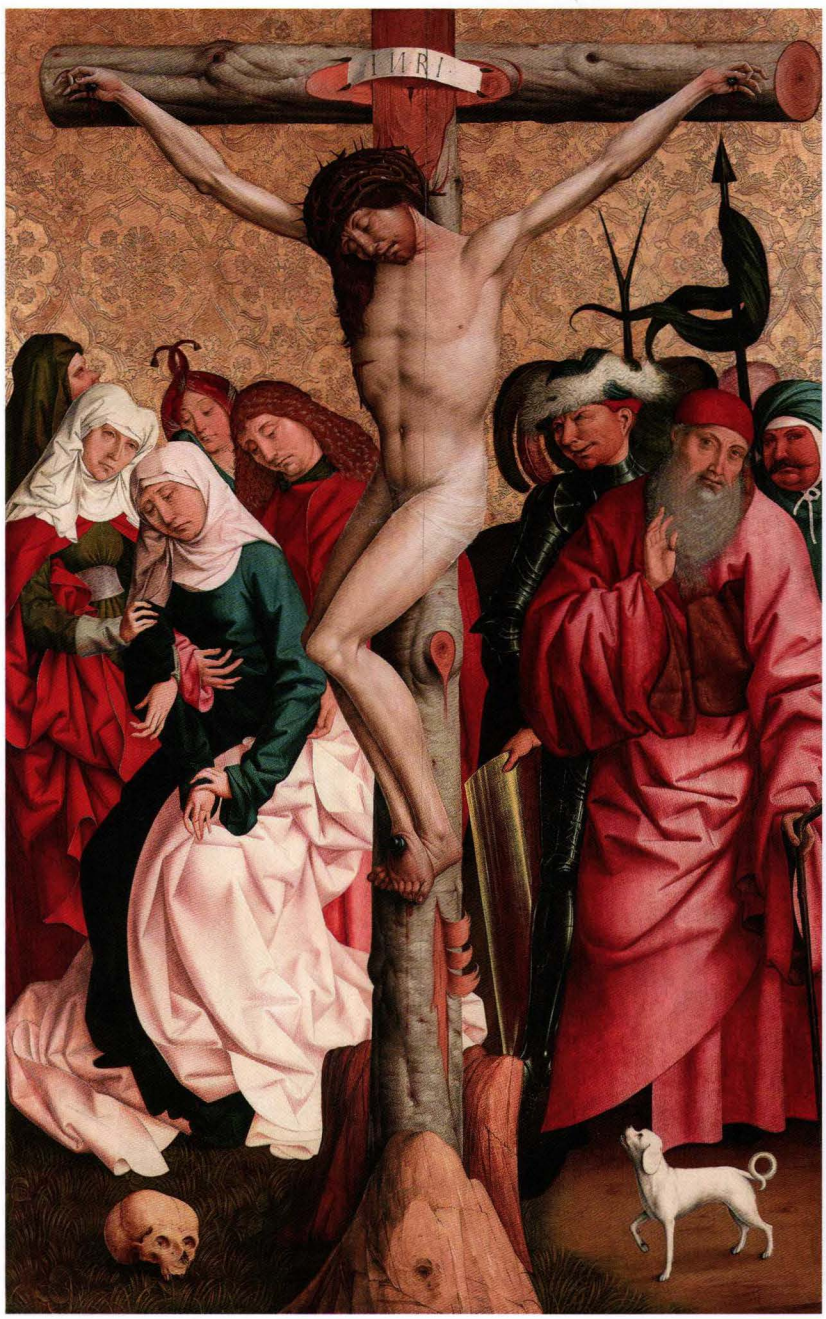


Figure 3 : Rueland Frueauf l'Ancien, *Crucifixion*, panneau peint, 1490-1491 ; Vienne (Autriche), musée du Belvédère

un minuscule nuage, en lançant l'autre jambe en arrière, comme des ballerines[4], récoltent le sang qui coule des plaies des mains et du flanc. Aucun caractère dramatique n'émane de cette œuvre. Les personnages sont placides et ne se différencient que par leurs gestes. Toute empreinte de douceur, cette Crucifixion est un prétexte à la réalisation d'un beau tableau et annonce le temps des Madones pleines de grâce de Raphaël. Cette parenthèse dans la longue histoire de la représentation mouvementée du supplice n'était pas destinée à faire école durablement.

2/ La nudité du Crucifié : Donatello, Brunelleschi, Michel-Ange.

Il se dit et s'écrit couramment, de nos jours, que le Christ aurait été crucifié entièrement nu. C'est que pensait déjà au IIe siècle un Méliton, l'évêque de Sardes, qui était d'avis que si les ténèbres ont envahi la terre au moment de la mort de Jésus en croix (Lc 23,44), c'est afin que son corps mis à nu ne puisse pas être vu[5]. Mais certaines voix d'aujourd'hui divergent et invitent à douter qu'il ait existé des normes générales à ce sujet, valables en tout lieu. « Le Christ n'a pas été crucifié nu car en Judée, même sous l'occupation romaine, les condamnés n'étaient pas crucifiés entièrement dénudés car leurs parties génitales étaient toujours cachées par un linge noué, les Juifs étant très pudiques, même lors de la mise à mort des condamnés[6]. » Quoi qu'il en soit, la ferme réprobation, voire la condamnation de toute représentation du Crucifié intégralement nu semble très ancienne, nous y avons déjà fait allusion (chap. 1, Conclusion). Il y a eu néanmoins vers la fin du Moyen Âge, aussi bien pour la scène du Baptême du Christ dans le Jourdain que pour sa Crucifixion, le recours à ce qu'on pourrait appeler une astuce ingénieuse permettant de concilier la décence et la nudité intégrale ou quasiment, et consistant à représenter le Baptisé ou le Crucifié cachant son sexe viril à l'aide de l'une de ses cuisses grâce à une disposition adéquate du bassin. Ainsi fait un panneau des années 1490-1491 peint par Rueland Frueauf l'Ancien (1440-1507) et son cercle pour une église de Salzbourg et aujourd'hui conservé à Vienne en Autriche, au Musée du Belvédère (fig. 3) : la position des cuisses du Crucifié y est rendue plausible par la superposition des deux pieds fixés en croix avec un seul clou. Le *perizonium* est d'une transparence telle qu'on ne le voit pas d'abord, ce qui paraît à tout le moins paradoxal.

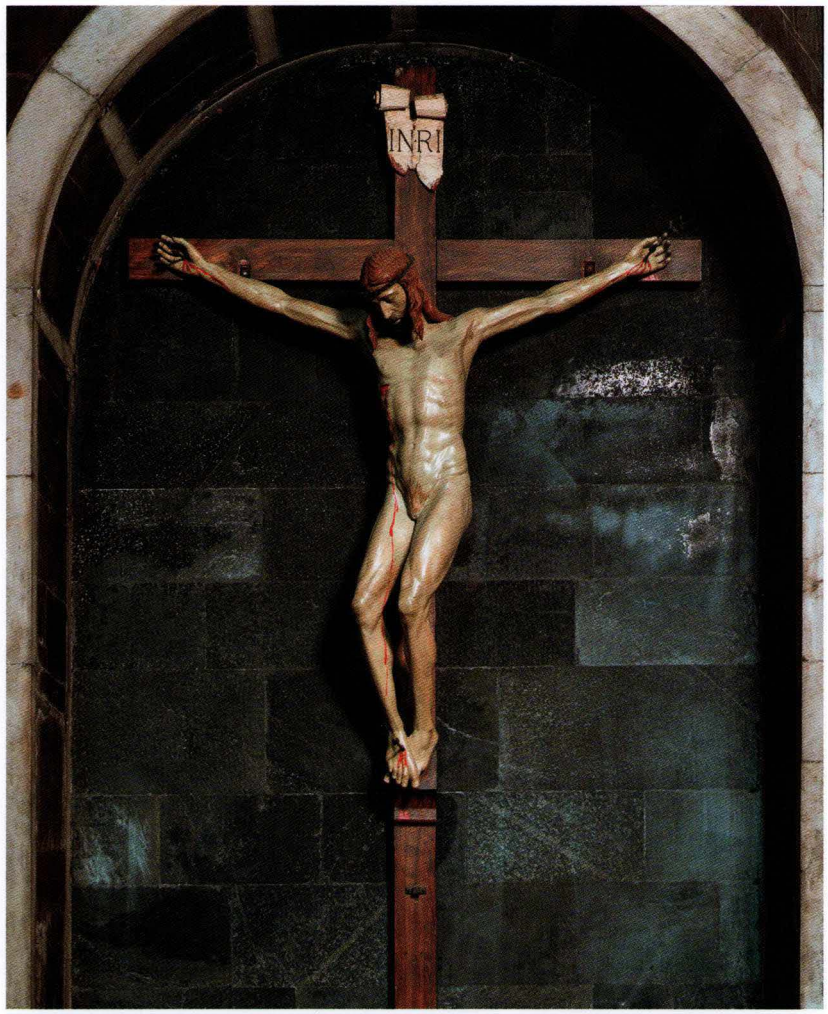


Figure 4 : Brunelleschi, *Le Christ nu*, statue en bois, 170 x 170 cm, 1410-1415 ; Florence, église Sainte-Marie-Nouvelle, chapelle Gondi

C'est au cours du XIVe siècle que cette pièce de tissu communément attribuée par les artistes au Crucifié cessera d'être considérée comme une convention commandée par le seul respect de la pudeur et dénuée de vraisemblance historique[7]. La croix reliquaire offerte en 1368 par le pape Urbain V à l'empereur Charles IV et toujours conservée à Prague est censée contenir en effet un morceau du *perizonium* à valeur de relique : à défaut de clore le débat, c'est la preuve présumée que ce linge était donc devenu un objet tenu pour historiquement attesté à cette

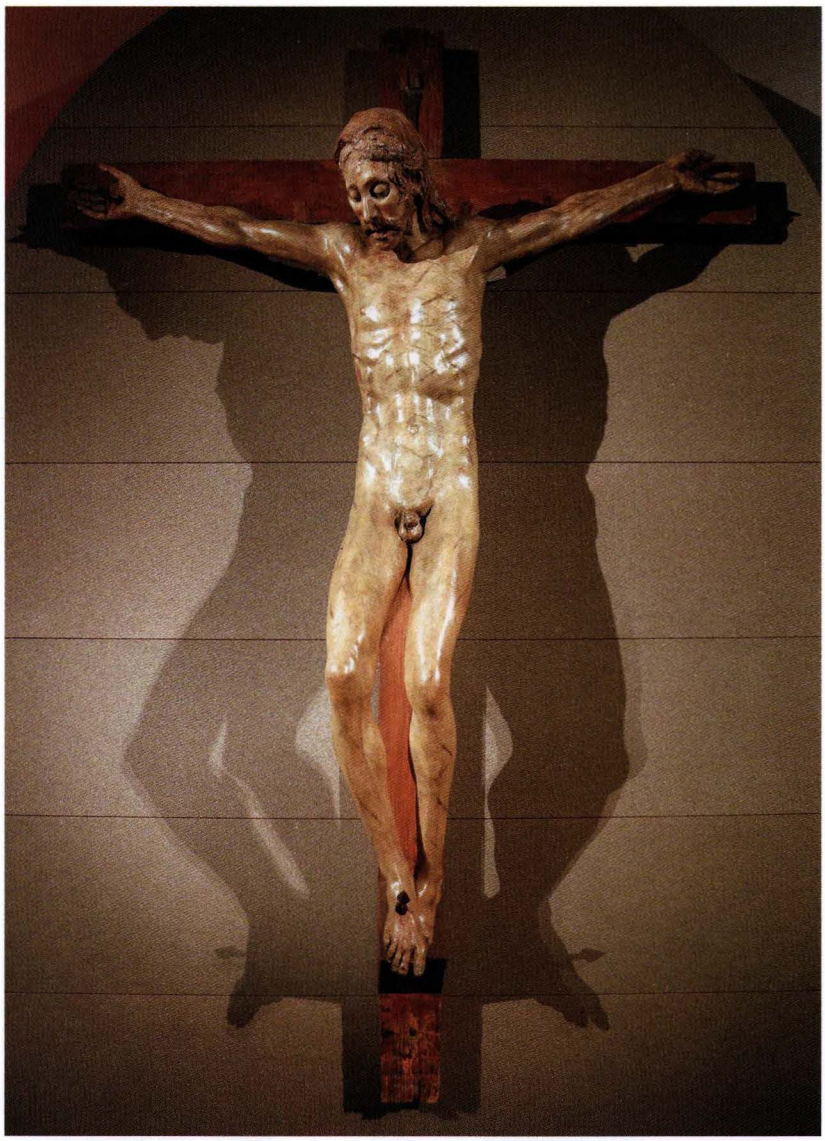
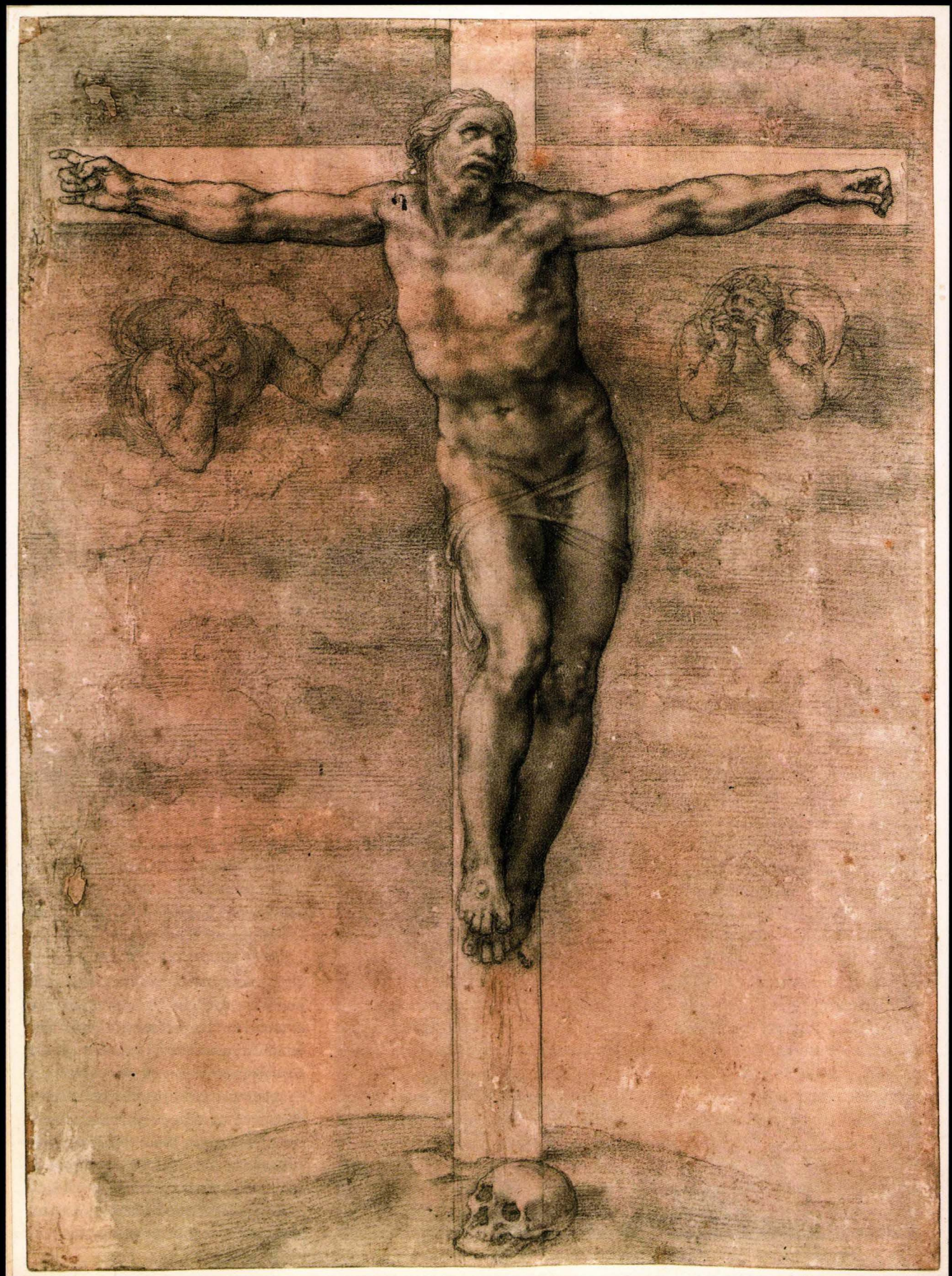


Figure 5 : Donatello, statue en bois, vers 1450 (?) ; Scarperia e San Piero, Musée d'Art sacré du couvent franciscain de Bosco ai Frati, près de Florence

époque. Une légende apparaît simultanément pour justifier la chose : « La Vierge Marie, blessée dans sa pudeur par la nudité de son fils, aurait retiré son voile et l'aurait noué autour des reins du Christ.[8] »

Mais l'histoire est allée son cours, et la Pré-Renaissance y a été de sa part. L'un des premiers Christ en croix dépourvu de *perizonium* et de tout linge cachant son sexe viril pourrait être celui de Brunelleschi (fig. 4), à savoir une statue en bois, grandeur nature (170 x 170 cm), exécutée vers 1410-1415 et exposée à Florence dans la chapelle Gondi de l'église Sainte-Marie-Nouvelle[9]. Un doute demeure, il est vrai, sur la réalité du sexe viril de ce Crucifié nu, la touffe de poils de son pubis étant bien visible et figurée avec soin, à la différence de l'organe sexuel lui-même, qui paraît introuvable. Peut-être faut il y voir à la fois l'amorce d'une fin d'inhibition en ce qui concerne la nudité intégrale et l'un des derniers témoins d'une croyance dans le fait que le Christ, « Premier né d'entre les morts », et précurseur d'une humanité céleste où il n'y a plus ni homme femme, était asexué, a pour ainsi dire été délibérément « angélisé » par Brunelleschi, et apparaît comme le modèle de ceux qui se sont fait eunuques pour le Royaume de Dieu (Mt 19, 12), sans compter le fait que l'organe de la génération a longtemps été tenu pour ridicule et repoussant, surtout quand il était circoncis. Pour le reste, la sculpture de Brunelleschi, avec un Crucifié « au corps le plus délicat et le plus parfait qui fût jamais », est d'une perfection anatomique telle qu'à en croire Vasari un Donatello, pourtant l'un des sculpteurs les plus fameux de son temps, aurait reconnu qu'il ne se sentait pas capable de l'égaler – ce qui n'a pas empêché ledit maître, ou l'un de ses disciples, de faire à son tour (entre 1425 et 1440, ou vers les années 1460, les avis divergent, au point que l'on en vient à se demander s'il s'agit du même) un Christ crucifié en bois entièrement nu[10] (fig. 5), aux yeux ouverts et creusés, regardant vers le bas, au corps strié de traces de coups de fouet, avec cette fois un sexe viril indubitable. Il n'a été redécouvert qu'en 1950, et il est exposé au Musée d'art sacré du couvent franciscain de Bosco ai Frati (Scarperi e San Pietro, près de Florence)[11]. Masaccio lui-même s'en serait inspiré dans sa fresque de la Trinité de la même église de Florence. Les autres Crucifix de Donatello, notamment ceux de l'église Santa Croce de Florence et Santa Maria dei Servi de Padoue sont dotés d'un *perizonium*[12].

Figure 6 : Michel-Ange, dessin à l'encre, 37 x 27 cm, 1541 ; Londres



Michel-Ange occupe une place singulière dans l'histoire de la nudité du Christ en croix. Son audace fut telle qu'elle ne fit pas école. Il fut à son tour l'auteur de plusieurs dessins avec le Christ en croix complètement nu[13]. L'un d'eux, conservé à Londres, réalisé à l'encre, de 37 x 27 cm, date de 1541[14] (fig. 6), était destiné à Vittoria Colonna (1492-1547), une intellectuelle de la haute société, poète notoire, aussi cultivée que pieuse, et chef d'un mouvement réformateur au sein de l'Église catholique. Le Crucifié y figure seul, sans témoins sur terre hormis le crâne d'Adam au pied de la croix, et avec seulement deux anges en buste se désolant ; il porte pour tout vêtement un *perizonium* tellement transparent qu'il en paraît presque immatériel, et il est posé si bas sur les hanches qu'il découvre le pubis, sans pour autant que le membre viril soit vraiment identifiable, en raison du savant déhanchement adopté par l'artiste, de longtemps utilisé dans les représentations du Baptême du Christ, à des fins de pudeur, qui fait que la cuisse droite du condamné se positionne légèrement devant la gauche, ce dispositif visant à rendre physiquement plausible, et elle l'est, l'attitude du Christ se tournant vers le ciel dans une attitude qui paraît au total plus mystique que révoltée et porteuse de reproches adressés au Père.

Il se pourrait que ce dessin soit l'esquisse d'une peinture. Récemment, le professeur Lionello Puppi, émérite de l'université de Venise, a annoncé, à l'occasion d'une exposition sur les peintures du Greco à la Casa dei Carraresi de Trévise, avoir découvert dans une collection particulière le Crucifix peint de Michel-Ange, dont l'artiste parle dans une lettre à Vittoria Colonna, mais qui n'avait jamais été retrouvé. Ce crucifix daterait de 1539. Il a un rapport visiblement étroit avec deux autres tableaux, dont celui qui est conservé derrière le déambulatoire de la cathédrale de Santa Maria de La Redonda de Logrono en Espagne : il serait de la main même de Michel-Ange, et résulterait de deux interventions successives de sa part, la première qui aurait consisté à peindre pour Vittoria Colonna, qui lui aurait demandé un tableau pour l'aider à prier, d'où divers projets, dont le dessin de Londres, et un tableau peint un peu plus tard, ajoutant au projet dessiné les figures de Marie et de saint Jean ; et la seconde, qui aurait consisté, en 1547, à la mort de Vittoria, à récupérer le tableau et à lui ajouter, en raison de l'affection qu'il avait pour elle, sa figure au pied de la croix, en Marie-Madeleine agenouillée et bouche bée (comme Marie et saint Jean) et portant sur les épaules un foulard en signe de son veuvage. De ce tableau et/ou de ce dessin, et surtout de la statique très originale du Christ et de son regard tourné vers le ciel, s'inspireront en tout cas beaucoup de peintres auteurs de Crucifixions mystiques, à commencer par le Greco (chap. 9, III/5). Mais dans le tableau tardif, le Christ a un *perizonium* opaque autour des reins.

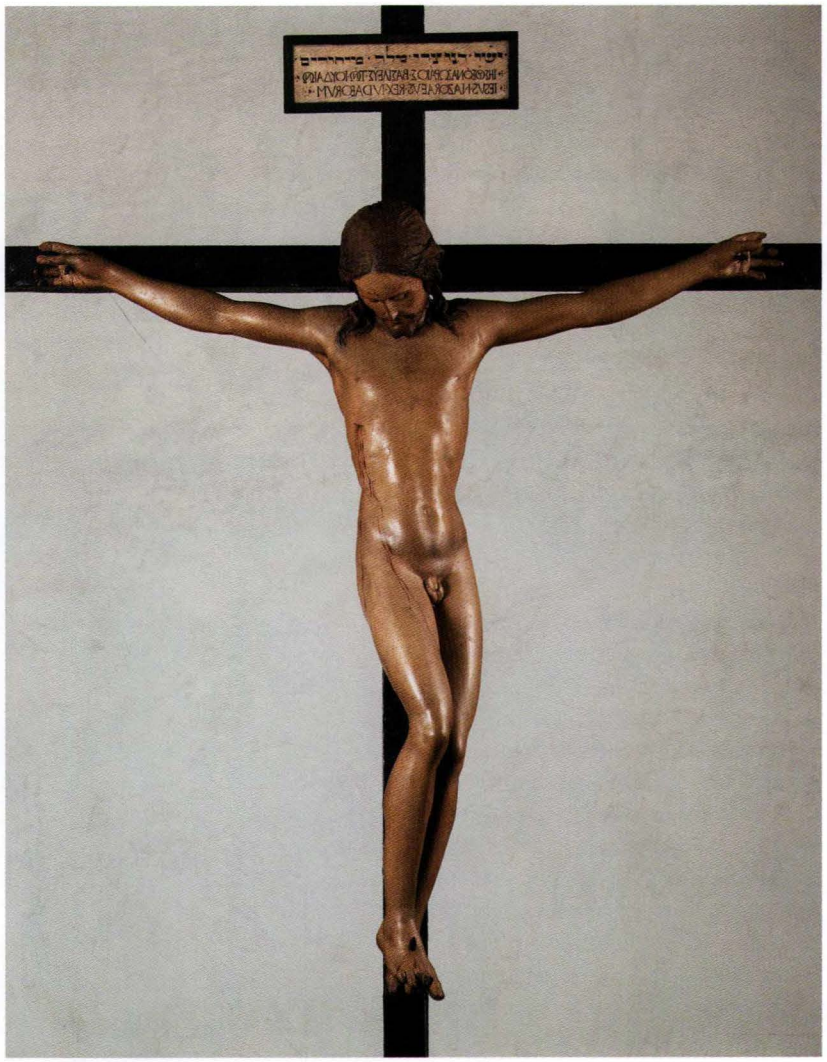


Figure 7 : Michel-Ange, *Crucifix du San Spirito*, sculpture en bois polychrome, 142 x 135 cm, vers 1492 ; Florence, basilique du Santo Spirito, sacristie

Plusieurs crucifix sculptés avec Crucifié entièrement nu, en revanche, sont attribués à Michel-Ange, où le sexe viril, de dimensions relativement discrètes, est bien visible et parfaitement modelé, sans pour autant qu'il soit possible de dire avec certitude s'il administre ou non, comme ce devrait être logiquement le cas, la preuve de sa circoncision[15]. Certains lui sont attribués probablement à tort, comme celui qui a été offert par des collectionneurs canadiens, Kathleen Onorato et Peter Silverman, au Musée du Louvre en 2013 – un crucifix en bois de 44,7 cm de hauteur, présenté comme exécuté par un artiste florentin dans les années 1500, dont les experts reconnaissent le talent. Les donateurs ont acquis l'œuvre en 2005 sur le marché de l'art à Munich auprès d'un intermédiaire, précise Marc Bormand, conservateur en chef au département des sculptures de l'établissement public. On ne sait rien de sa provenance. En conséquence un doute continue de planer sur son authenticité michelangélesque.

En revanche, celle du « Crucifix du San Spirito » (fig. 7) semble indiscutable et elle est en tout cas indiscutée. Il s'agit d'une sculpture en bois polychrome, de 142 x 135 cm, réalisée beaucoup plus tôt, vers 1492 (la notice du musée de Rouen, qui en conserve une réplique à échelle réduite, parle de 1494), et conservée à Florence, à la sacristie de la basilique du Santo Spirito depuis l'an 2000[16]. Michel-Ange avait dix-sept ans quand il fut accueilli et demeura au couvent des Augustins du Saint-Esprit après le décès de son protecteur Laurent de Médicis, dit « le Magnifique ». Dans ce couvent, avec la permission du prieur, il eut la possibilité d'examiner à loisir l'anatomie de cadavres provenant de l'hôpital du couvent, et grâce à cette expérience précoce acquit un savoir-faire exceptionnel dans la représentation d'un corps humain. C'est pour remercier le couvent de l'hospitalité reçue qu'il sculpta ce crucifix, en s'inspirant du corps d'un jeune homme de quatorze ans mort quelques heures auparavant. Le sexe viril est parfaitement visible, et la page du Crucifié peut-être asexué illustrée par Brunelleschi est bel et bien tournée. Le crucifix fut placé au-dessus de l'autel majeur et y resta jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, au moment où, du fait de l'occupation française, le couvent fut fermé, et le crucifix passa pour égaré. En réalité il était resté sur place et y fut retrouvé en 1962 dans un couloir par Margrit Lisner, sous un ensemble de repeints qui altérait beaucoup son allure et sa forme. Il fut alors restauré.

Ce Christ juvénile est représenté mort, la tête penchée vers sa droite, et la jambe droite légèrement orientée vers

Figure 8 : Giorgio Vasari, *Crucifixion*, vers 1560 ; coll. part.

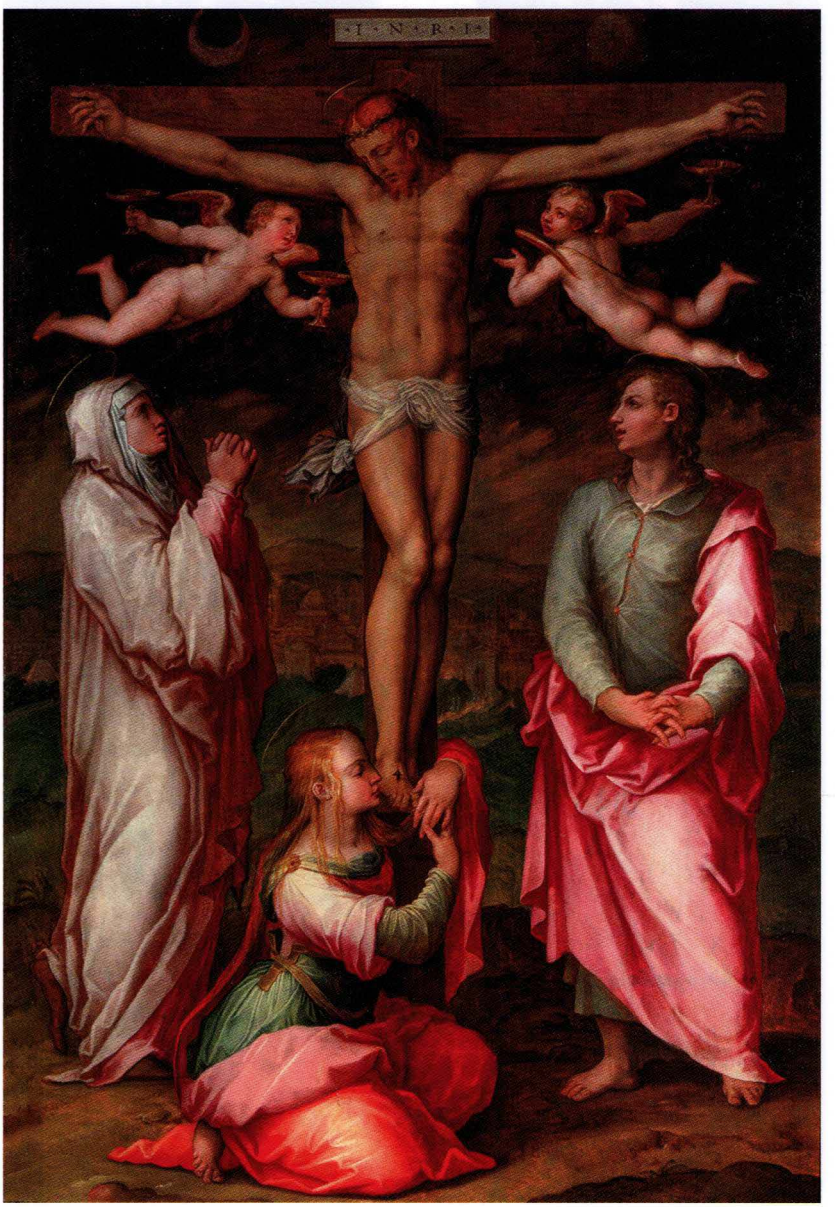


Figure 9 : Le Greco, *Crucifixion*, huile sur toile, 312 x 169 cm, 1597-1600 ; Madrid, musée du Prado

la gauche, comme elle le sera encore un demi-siècle plus tard, sur le dessin de 1541 (fig. 6). Cette légère rotation du bassin, physiquement exacte en raison de la superposition des deux pieds réunis par le même clou, forçant les deux genoux à se rapprocher, est une invention qui retiendra l'attention de beaucoup d'artistes. Le corps ne manifeste aucun signe de souffrance aiguë, il demeure, en dépit de sa situation pour le moins inconfortable, d'une admirable douceur et élégance, aux antipodes à la fois de la *terribilità* en honneur dans le reste de l'œuvre de Michel-Ange comme de l'horreur que peut inspirer la dépouille douloureuse et pathétique qu'imaginera Grünewald vingt ans plus tard dans ses Crucifixions de Colmar (cf. II/1, fig. 20) et de Bâle. Alors que la croix n'est pas d'origine, le *titulus* l'est, avec sa triple inscription en hébreu, en grec et en latin, écrite de droite à gauche. « Dans la Renaissance florentine de la fin du XVe siècle, marquée par la recherche d'un idéal humaniste, Michel-Ange reprend cette idée néo-platonicienne du célèbre religieux Savonarole, que la perfection et la beauté de l'âme se reflètent dans le corps physique. Savonarole possédait d'ailleurs dans sa cellule un de ces Christ inspirés du maître. Michel-Ange choisit alors de renouer avec l'idéal grec de la période hellénistique au canon fluide, sensible et gracieux [...] Ainsi le corps du Christ peut être représenté complètement nu, comme habillé de sa seule grâce divine.[17] »

Un autre crucifix, beaucoup plus petit (41,3 x 39,7 cm), sculpté en bois, vers 1495, est conservé à Florence, au Museo Nazionale del Bargello, depuis qu'il a été acheté en 2008 par le Gouvernement Italien. Il est attribué en général à Michel-Ange, sans faire pourtant l'unanimité des spécialistes, certains d'entre eux, telle Margrit Lisner, y voyant plutôt l'œuvre de Sansovino, d'autres retenant leur jugement parce que ce crucifix n'est mentionné ni par Giorgio Vasari ni par Ascanio Condivi. Un autre encore, de dimensions comparables

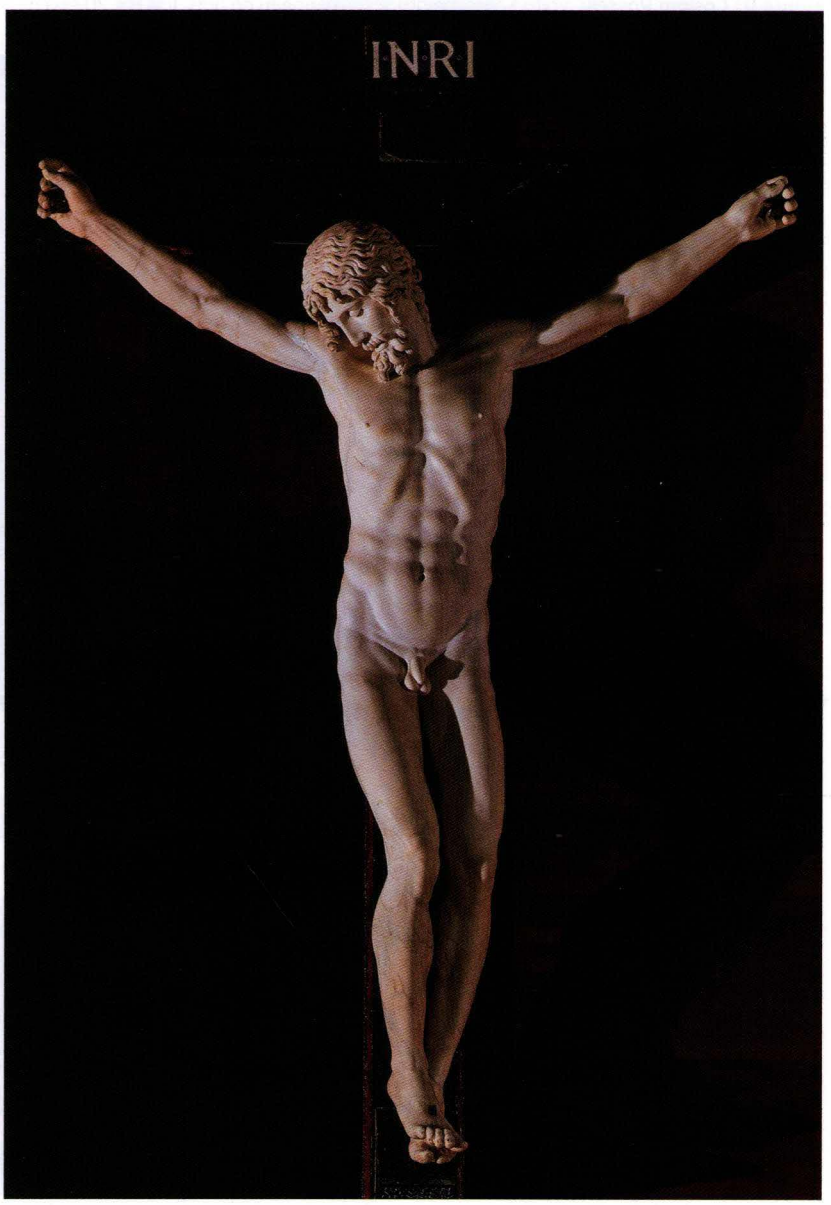
(42,5 x 36,3 cm) est conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen.

Le Christ en croix de Lambert Lombard (28 x 23, dessin, vers 1538 ; Berlin, Kupferstichkabinett[18]), avec le Crucifié nu sur une croix en Y, paraît très inspiré par Michel-Ange. De même en va-t-il pour plusieurs de ceux de Marcello Venusti (1512-1579), qui dépendent de toute évidence du dessin de Michel-Ange daté de 1541 : le *perizonium* est à la fois transparent, situé bas et très étroit... Mais l'inspiration n'est plus exactement la même, ou pas toujours. Dans le tableau de Venusti du Musée Saint-Loup de Troyes, par exemple, une huile sur toile avec le Crucifié sans plus aucun témoin contemporain au pied de la croix, le visage du Christ n'exprime plus rien de l'attente et de l'espérance qui se pouvaient lire sur le dessin primitif (*supra*, fig. 6) et encore sur le tableau de 1547, il n'est plus que douloureux.

Un cas à part, constituant une autre « astuce » pour concilier pudeur et nudité intégrale du Crucifié, est celui d'une peinture (42,9 x 28,3 cm) du premier tiers du XVIe siècle conservée au Kunstwerbemuseum de Cologne[19], où une corde épaisse remplace le *perizonium* : le Christ est privé de tout vêtement, mais son sexe viril est rendu invisible par deux expédients cumulés, la corde qui le sert au niveau du bas-ventre, et l'avancée de la cuisse droite... On est d'ailleurs en droit de douter qu'il en ait un, et l'on peut comprendre que Steinberg l'ait compté parmi les témoins du Crucifié au « corps immaculé[20] ».

Certaines peintures de Giorgio Vasari (1511-1574), entre autres sa crucifixion de 1560 (fig. 8), et les autres, qui s'étagent de 1545 aux années 1560-63, reviennent à un *perizonium* quasi transparent et toujours très minimaliste. Mais sans retourner à la nudité intégrale, sauf pour les deux anges, dont on parierait qu'ils sont sexués. Il en ira de même pour Pino Marco (Marco di Siena, 1517-1579) dans son panneau peint (181 x 119 cm) des années 1560-1570 conservé au Jean Paul Getty Museum de Los Angeles et pour la plupart des tableaux du Greco sur ce sujet, tels ceux conservés au Louvre, au Prado de Madrid (fig. 9) ou au musée des Beaux-Arts de Cleveland, où le *perizonium*, réduit à un ruban étroit, paraît sur le point de glisser sur le haut des cuisses vers les genoux. Le Crucifié intégralement nu, en dépit du prestige d'artistes qui, comme Michel-Ange, l'avaient représenté en peinture ou en sculpture, nous le disions plus haut, n'a pas fait école. Ou bien il fut promptement rhabillé. Tel est le cas de celui de Benvenuto Cellini (fig. 10), un Crucifix en marbre

Figure 10 : Benvenuto Cellini, Crucifix en marbre, h : 185 cm, entre 1556 et 1562 ; Madrid, monastère de l'Escurial



grandeur nature (185 cm de haut), réalisé vers entre 1556 et 1562, dont l'artiste eut l'intuition quand, soupçonné d'avoir dérobé lors du Sac de Rome quelques pierres précieuses sur le trirègne pontifical, il fut emprisonné en 1539 au Château Saint-Ange[21] : ce crucifix, qu'il avait destiné, dans son testament de 1555, à sa propre tombe, dont il rêvait qu'elle soit accueillie chez les Dominicains de Santa Maria Novella de Florence, fut finalement vendu à la famille Médicis, qui le donna à l'Espagne. Il est désormais conservé au monastère de l'Escurial, qui lui ajouta un *perizonium* dans le souci de la décence prônée par le concile (chap. 9, I/), ainsi qu'une couronne d'épines[22]. Quelques Crucifiés nus subsistent, ayant échappé à cette police ecclésiale, tel celui peint à fresque à Saint-Antoine l'Abbaye, qui n'a pas été retouché – il est vrai qu'il s'agit d'un Crucifié apparemment asexué. Mais ils ne sont pas nombreux... L'art chrétien, d'après le concile de Trente, du moins celui qui ambitionnait d'être exposé dans les églises, a été mis en demeure de respecter la décence. Et ce critère fut bientôt interprété comme excluant toute nudité, à commencer par celle du Christ en croix. Au point que l'on a pu parler,

Figure 11 : Cosimo Rosselli, *Volto Santo*, peinture sur panneau de bois, 184,8 x 202,6 cm, 1491-1495 ; Los Angeles, County Museum of Art

dans l'Église post-tridentine, d'une véritable chasse aux nudités... Elle n'est sans doute pas étrangère au fait que les sujets bibliques légitimant ou donnant prétexte à une nudité féminine (Joseph et la femme de Putiphar, Lot et ses filles, David et Bethsabée, Suzanne et les vieillards, Boz et Ruth...) se réfugièrent dans la peinture de chevalet et connurent un succès qu'il n'est pas exagéré de qualifier de formidable, et qui tient pour une bonne part de la compensation dans une société menacée par un certain rigorisme pudibond au moment précis où les fruits de la Renaissance deviennent particulièrement savoureux, visuellement parlant[23].

3/ Le Volto Santo à la Renaissance : Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo.

Aux antipodes des Crucifiés assez dénudés pour provoquer toutes sortes de réflexions sur leur virilité et/ou le caractère déjà eschatologique de leur anatomie intime, mais exactement contemporaines des œuvres que nous venons d'examiner, il y a toutes celles qui présentent un Christ en croix revêtu d'une version du *colobium* lui couvrant le corps jusqu'aux chevilles : elles prolongent au cours de la seconde moitié du XVe siècle[24] et encore à l'âge de la Renaissance la série nombreuse et populaire du Volto Santo de Lucca, alias le Saint-Voult, apparue au Moyen Âge, dès le XIe siècle (chap. 2, V/4). Une fresque fameuse d'Amico Aspertino, de 1508-1509, raconte la translation du Volto Santo à la basilique San Frediano de Lucca.

Figure 12 : Piero di Cosimo, *Volto Santo*, peinture sur panneau (160 x 120,5 cm), vers 1520 ; Budapest, musée des Beaux-Arts

Le tableau de Cosimo Rosselli (1439-1507) (si l'on se fie à Vasari pour cette attribution[25]), peint sur panneau de bois, datant de 1491-1495, conservé à Los Angeles au County Museum of Art, en est un exemple à la fois savant et très soigné (fig. 11), ce qui n'étonne guère de la part d'un artiste qui fut convié par le pape Sixte IV à réaliser plusieurs des grands tableaux de la Chapelle Sixtine, en particulier la Descente du Mont Sinaï, le Discours de Jésus sur la montagne et la Dernière Cène. Le bois de la croix aux extrémités trilobées n'est visible que dans sa partie supérieure ; seules les mains portent la trace des clous, tandis que ses pieds non seulement ne sont pas cloués, mais sont chaussés de poulaines dorées richement décorées, le pied droit étant posé de manière apparemment incongrue sur le sommet d'un calice. Ces détails insolites renvoient à l'un des miracles opérés par le Volto Santo, qui aurait reçu la visite d'un jongleur désargenté qui à défaut de pouvoir déposer une offrande sous la forme d'espèces sonnantes et trébuchantes, aurait joué au Christ un morceau de musique ; celui-ci lui aurait donné sa pantoufle devenue

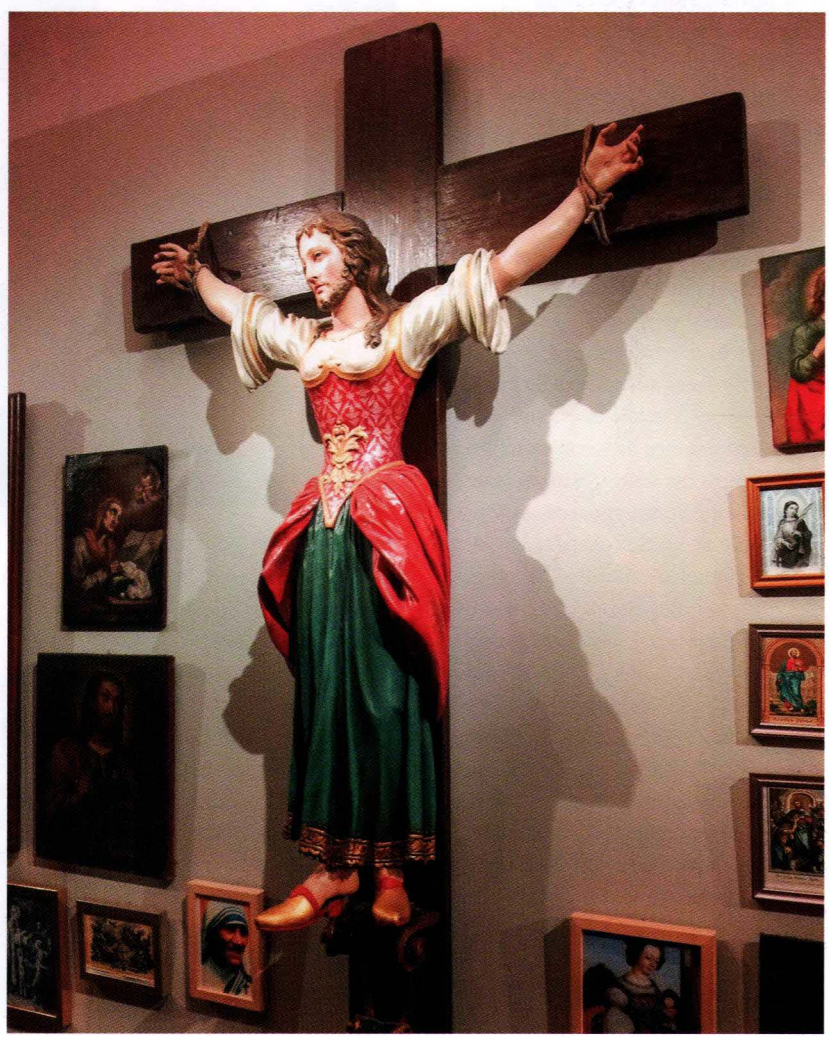
en l'occurrence fort précieuse, mais le jongleur aurait été mis en demeure de la rendre à son propriétaire[26]. Couronné, regardant vers le spectateur sans le fixer, le Christ, dépourvu de nimbe, est vêtu d'une somptueuse tunique noire à manches longues ornée d'un ourlet constellé de bijoux et d'une ceinture couronnée de trois croix évoquant le Calvaire ; derrière lui, plusieurs catégories d'anges rangées de manière harmonieuse et symétrique ; à ses pieds, sur un sol jonché de fleurs, figurés à échelle légèrement inférieure, saint Jean-Baptiste un genou en terre, et en face de lui saint Jérôme avec le lion à ses pieds ; derrière eux, deux moines tonsurés, à gauche le dominicain saint Vincent Ferrier (1350-1419), qui porte un livre ouvert sur la page énonçant la proximité du Jugement dernier (*Timete Deum quia venit hora juditii* : « Craignez Dieu, car elle vient, l'heure du Jugement ») avec en pleine page, en face de ce texte, le Christ de la Seconde Venue ; de l'autre côté, lui faisant pendant, un moine évêque porteur de l'insigne de la dignité d'évêque, le pallium.

Piero di Cosimo (1462-1522), à ne pas confondre avec le précédent peintre, a lui aussi, quelques années après, vers 1520, peint sur panneau (160 x 120,5 cm) un Volto santo (fig. 12) ; G. A. Hirschauer, D. Geronimus (dir.), *Piero di Cosimo. The Poetry of Painting in Renaissance Florence*, cat. d'expo, Washington, National Gallery of Art / Florence, Galleria degli Uffizi, 2015, vat. N° 28, p. 188-189 conservé au Musée des Beaux-Arts de Budapest), présentant bien des traits communs avec celui de son prédécesseur, dont la forme de la croix, la frontalité et les yeux ouverts du Christ crucifié, l'ensemble des attributs vestimentaires et la présence d'un calice sous son pied droit chaussé. Mais il l'a peint rigoureusement seul, sans escorte d'anges ou de saints dévots à ses pieds, dans un paysage lui-même privé de toute présence humaine, à un minuscule personnage près, vêtu de rouge et vu de dos...

4/ Kümmernis, Liberata, Wilgeforte, Giulia...

C'est à cette époque approximativement que prend son essor à travers ses effets dans l'art, en peinture mais surtout en sculpture, un peu partout en Europe occidentale, la légende née au XIIIe siècle (chap. 2, V/4), devenue de plus en plus populaire aux XVe et XVIe siècles, et en honneur jusqu'au XXe dans des régions comme la Bavière et l'Autriche, mais aussi bien l'Argentine, le Pérou, Panama, le Mexique, celle d'une sainte appelée selon les lieux Kümmernis (du mot « souci », en Allemagne), Reparata (en Italie), Uncumber (en Angleterre), Ontkommer (en Flandres), Librada (en Espagne), Débarras (en France) ou Wilgeforte (ce nom dérivant du latin *virgo fortis*, « femme de courage »). Ladite légende raconte que pour échapper au mariage tramé par ses parents pour qu'elle épouse un homme qui ne lui plaisait pas du tout, et que certaines versions présentent comme un musulman, cette jeune femme aurait fait secrètement le vœu de virginité et se

Figure 13 : *Kümmernis crucifiée*, statue en bois polychrome, h : 107 cm, seconde moitié du XVIIIe siècle ; Graz, musée diocésain



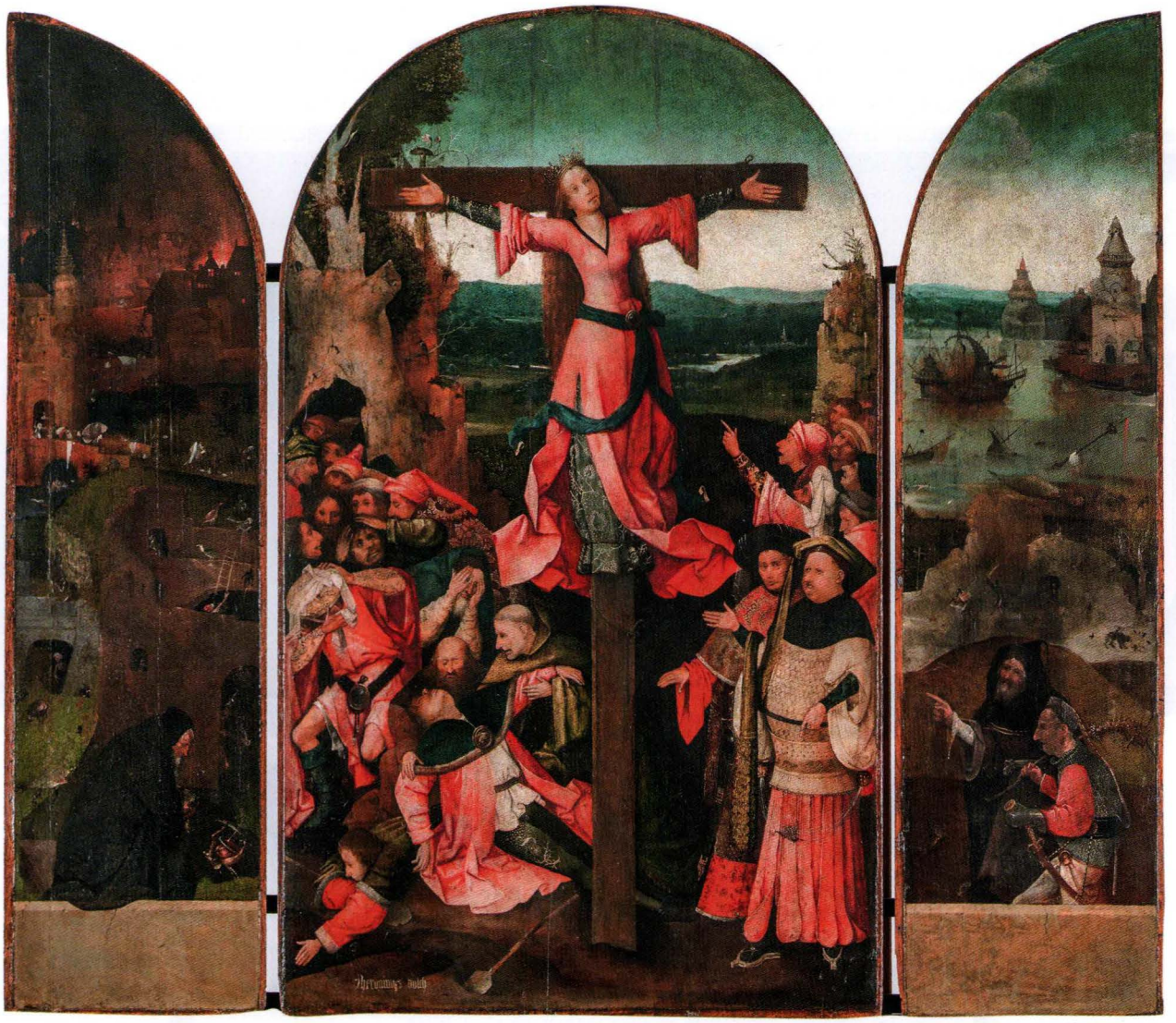


Figure 14 : Jérôme Bosch, *Le martyre de Sainte Julie*, triptyque, huile sur panneau de bois, panneau central : 105,2 x 62,7 cm, 1495 et 1505 ; Venise, Palazzo Ducale

serait adressée à Dieu en lui demandant de lui épargner cette épreuve en la rendant repoussante, et qu'à cette fin, elle l'aurait supplié, la veille des noces, de lui faire pousser la barbe durant la nuit : elle aurait été aussitôt exaucée, se serait donc présentée barbue le lendemain matin à son mari imminent, lequel, découragé, aurait tourné les talons, ce qui aurait rendu le père si furieux contre sa fille qu'il l'aurait fait crucifier pour la punir de lui avoir désobéi. D'où, dans l'histoire de la Crucifixion dans l'art, les toutes premières (certainement pas les dernières : voir chap. 11, VII/, 14, VI/ et 15) images de femme en croix, en l'occurrence habillée de telle sorte qu'à première vue, du fait des plis culturels de la rétine et de la force de ce que Walter Benjamin avait dénommé « l'inconscient visuel », et n'étaient les seins qui parfois pointent sous la chemise ou le manteau, l'on peut croire d'abord qu'il s'agit « seulement » d'un Christ en croix.

De très nombreuses représentations de ce martyre sont apparues à la fin du Moyen Âge, à la Renaissance – témoin la statue de Wilgeforte, du XVIe siècle, exposée à l'église Saint-Étienne de Beauvais – et dans l'art du Grand Siècle voire du Siècle des lumières (fig. 13 : Kümmernis du musée diocésain de Graz en Autriche, de la seconde moitié du XVIIIe siècle), sur tous les supports, jusqu'à ce que certains des Bollandistes, tel Guillaume Cuypers (1686-1741), osent dire que cette sainte

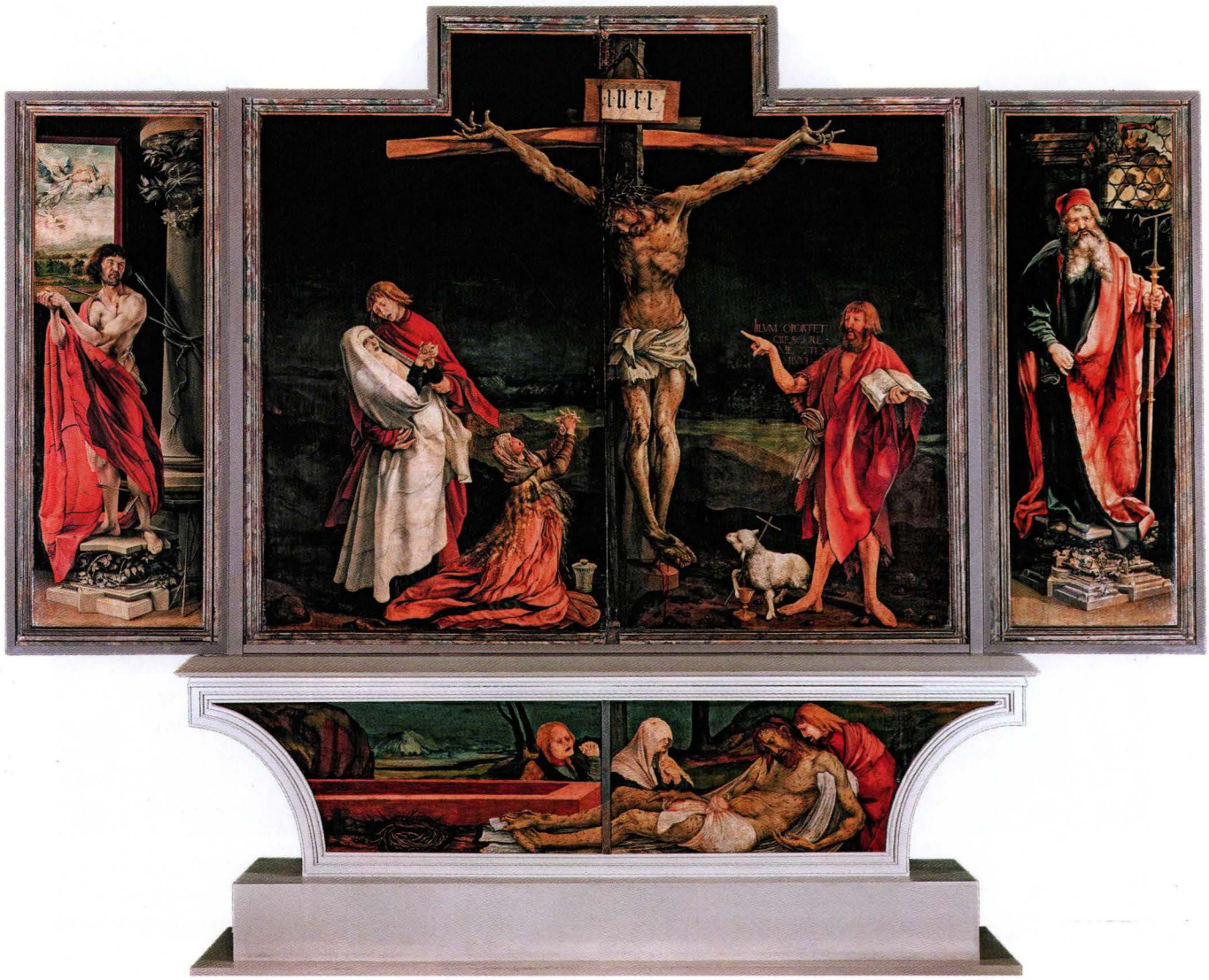


Figure 15 : Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, peinture sur bois, polyptyque, h : 2,65 m ; l : 5 m (volets ouverts), entre 1512 et 1516 ; Colmar, musée Unterlinden

n'avait en fait jamais existé et résultait tout bonnement d'un malentendu sur le Volto Santo de Lucca.

Les femmes martyrisées pour leur foi, jusqu'alors, il y en avait eu un bon nombre, assurément, mais elles avaient quasiment toutes été exécutées autrement, souvent par décapitation. Le seul cas avéré de femme qui mourut crucifiée pourrait être celui de sainte Julie (Giulia), une jeune carthaginoise vendue comme esclave en Corse, qui aurait subi ce martyre pour avoir refusé de sacrifier aux dieux païens, en 303 ou en 439 selon les sources. Elle serait dès lors devenue la patronne de l'île, et son martyre aura été immortalisé par un triptyque de Jérôme Bosch conservé au Palazzo Ducale de Venise, réalisé entre 1495 et 1505 (une huile sur panneau de bois dont le panneau central mesure 105,2 x 62,7 cm) (fig. 14). Sur le panneau central, récemment restauré[27], la sainte, couronnée, d'allure juvénile, le visage tourné vers le ciel, est fixée par des cordes, non par des clous, sur une croix en Tau ; elle est somptueusement vêtue de la tête aux pieds (invisibles) ; une foule compacte, d'allure très flamande (dans la veine picturale des Brueghel ! voir chap. 5, Conclusion) est massée au pied de la croix ; quatorze individus éméchés, sur la gauche, sortent d'un

tronc d'arbre, tandis que neuf autres sont massés sur la droite, et semblent manifester leur hostilité à la martyre.
La sainte a été représentée le plus souvent tenant en main son attribut, une petite croix, ou une grande dans le volet extérieur (45,3 x 30,6 cm) que lui a consacré en 1480 Hans Memling dans son *Triptyque d'Adrian Reins* (Bruges, Hans Memling Museum) et rarement crucifiée, le torse dénudé, comme elle l'est dans une fameuse statue en marbre des années 1620 des frères Carlo et Giovanni Carra conservée au musée municipal de Brescia[28]. D'après certains historiens[29], répétons-le, cette légende à ramifications multiples serait née d'une mécompréhension tenace des effigies du Volto de Lucca répandues à partir du XIe siècle, et d'un contre-sens sur la tunique recouvrant le Crucifié jusqu'aux pieds, à partir desquelles l'imagination aurait lentement brodé, s'imaginant voir une femme en croix. L'imitation de Jésus-Christ prônée dans le Nouveau Testament et de manière insistante par la spiritualité médiévale, avec le soutien d'un certain « christo-mimétisme », aurait fait le reste...

II/ CRUCIFIXIONS ALLEMANDES, FLAMANDES, ESPAGNOLES

1/ Grünewald.

La Crucifixion la plus célèbre du peintre allemand Matthias Grünewald (1478-1528), alias Mathis Nithart ou Neithardt (il fut appelé Grünewald par Joaquim von Sandrart, dans son *Encyclopédie des architectes, sculpteurs et peintres allemands*, 1675) est sans conteste celle qui est rendue visible par l'une des trois ouvertures du *Retable d'Issenheim*, longtemps attribué à Dürer[30], mais créé par Grünewald entre 1512 et 1516, à la demande du prieur des Antonins d'Issenheim en Alsace, et conservé à Colmar au musée des Unterlinden (fig. 15)[31]. La Crucifixion du panneau central est flanquée de deux volets avec Saint Sébastien à gauche et saint Antoine à droite, tandis que la prédelle comporte une Mise au tombeau. Ce retable de vastes dimensions (2,65 mètres de haut et 5 de large quand les volets sont ouverts) fut donc peint pour les Antonins d'Issenheim, ou plus exactement pour la méditation et le réconfort moral des pensionnaires de leur couvent, qui étaient atteints du « mal des ardents » (encore appelé « feu de saint Antoine » ou « ergotisme », en tant qu'il est provoqué par l'ingestion de l'ergot de seigle : ses effets sont figurés par Grünewald dans le retable d'Issenheim, dans un « détail » du volet droit de la Tentation de saint Antoine, sur l'exemple d'un homme au ventre gonflé, couvert d'ulcères). Parmi les panneaux que permettent de contempler les autres ouvertures de ce retable complexe, ceux de la deuxième sont voués à l'Annonciation, à la Nativité, au concert des anges ou à la Résurrection, et il importe de s'en souvenir afin de répondre au grief fait à cet artiste d'avoir hypertrophié la souffrance : elle se trouve de fait équilibrée de manière compensatoire par des mystères « joyeux », qui occupent autant de place que la souffrance.
Il reste vrai que cette Crucifixion est particulièrement pathétique, et à certains égards plus expressionniste que réaliste : la souffrance infligée au corps du Crucifié y atteint un caractère pathétique et démonstratif presque irréel tant il est outrancier. Le double panneau fait un contraste saisissant avec le côté paisiblement coloré et allègre de la seconde ouverture du retable, consacrée à l'Annonciation, la Nativité et la Résurrection, et même avec la présence calme et assurée de Jean-Baptiste au pied de la croix, qui insiste sur la place que prend désormais le Christ, alors que lui-même va s'effacer, sa tâche accomplie, comme le disent les mots qui s'affichent sur le livre qu'il tient ouvert : *Illum opportet crescere, me autem minui* (Jn 3, 30 : « il faut qu'il croisse et que je diminue »).
Le retable « montre l'art allemand toujours fidèle au réalisme outrancier qui fut sa marque depuis le début du XIVe siècle[32] », témoin le *Dévot Christ de Perpignan*, confectionné en milieu rhénan (chap. 4, IV/5, fig. 21), et dans une superbe ignorance des canons de la Renaissance. « Sous un ciel sombre, la croix se détache, peu élevée, faite d'une poutre solide et d'une traverse mal dégauchie ; le Christ garde l'attitude droite, avec pieds croisés en rotation interne, bras relevés au-dessus de l'horizontale, tête retombant à droite. C'est la ligne courante en cette fin du XVe siècle, et pourtant il y a un abîme entre ce Christ et ceux des autres écoles : le corps livide et verdâtre sous les ecchymoses, couvert de pustules, hérissé d'échardes, se tend dans une suprême contracture, le thorax gonflé dans une lente inspiration d'agonie ; les doigts des mains s'écartent et se crispent et les pieds s'arrachant au *suppedaneum* se tordent sous le clou, comme une porte sur ses gonds, selon l'expression de sainte Brigitte : *pedes super clavos quasi cardines declinabant* (« les pieds dégoulinaient au-dessus des clous comme sur des pivots » : *Révélations*, l. IV, chap. 70). Seule la tête retombe inerte sous sa broussaille d'épines, la bouche béante pour les derniers hoquets. Ainsi tout est tragique dans cette Crucifixion, depuis le *perizonium* déchiqueté dont les franges effilochées ajoutent une note misérable, jusqu'aux bras de la croix qui se courbent sous le poids du Sauveur [...]. Au pied de la croix, Madeleine agenouillée [...] derrière elle, la Vierge toute blanche se pâme dans les bras de saint Jean désemparé [...] A droite, le Précurseur montre d'un index affirmatif le Rédempteur dont l'évangile nous dit : *illum oportet crescere, me autem minui* ["Il faut qu'il croisse et que je diminue" : Jn 3, 30] ; à ses pieds, l'Agneau oppose le charme de sa douceur à l'âpreté douloureuse de la composition.[33] »

Trois autres Crucifixions peintes par Grünewald nous sont parvenues, tout aussi pathétiques que celle de Colmar. Elles sont conservées respectivement à la Kunstsammlung de Bâle (un tableau de 75 x 54 cm ; sa datation varie de 1500

à 1515), à Karlsruhe (retable d'autel de Tauberbischofsheim, Kunsthalle, 195,5 x 142,5 cm, daté de 1523-1524) et à Washington, National Gallery of Art (61,5 x 46 cm, de 1509-1511) ; s'y ajoute une encre sur papier de 1504, avec le Crucifié seul, sans décor paysager (53,1 x 32 cm ; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Les trois peintures se distinguent, entre autres, comme le lecteur l'aura noté au passage, par leurs formats respectifs et par les personnages au pied de la croix : le Baptiste de Colmar pointant du doigt est remplacé à Bâle par le centurion en armures confessant la divinité du Crucifié en le désignant de son bras levé, derrière saint Jean (*Vere Filius Dei erat iste* : « Cet homme était vraiment le Fils de Dieu », Mt 27, 54) ; à Karlsruhe et à Washington, par un saint Jean contemplant le Christ en croix, la Madeleine étant agenouillée au pied de la croix dans le tableau de Washington tandis qu'elle est absente de celui de Karlsruhe. Il est permis d'opiner que le plus parfait est celui de Karlsruhe, qui est aussi le plus simple, avec seulement la Vierge et saint Jean au pied de la croix.

La Crucifixion de Grünewald aura une riche postérité en différé. S'en inspireront en effet une série d'autres Crucifixions, telle celle du peintre hollandais Hendrick Ter Brugghen (1588-1629) (*infra*, chap. 9, IV/1, fig. 8), une huile sur toile de 154,9 x 102,2 cm, vers 1625 (New York, Metropolitan Museum of Art), caractéristique du caravagisme d'Utrecht. Et ce filon, surtout, aura plus tard une très forte audience comme objet-phare de l'histoire de l'art : nous songeons entre autres aux textes de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), notamment dans son livre *Trois primitifs* (1904), qui voyait en Grünewald « le plus forcené » des peintres[34].

2/ Autres peintres allemands : Altdorfer, Hopfer, Baldung Grien.

Albrecht Altdorfer (1480-1538) a peint des calvaires à trois croix, ainsi dans ses tableaux de Berlin (une petite huile sur bois, de 28,7 x 20,8 cm, vers 1526 ; Gemäldegalerie) ou de Nuremberg (40,5 x 33,1 cm, vers 1526 ; Germanisches Nationalmuseum) où les deux larrons, crucifiés très en hauteur comme Jésus, sont intégralement nus alors que Jésus a droit à un *perizonium*, ce dernier tableau comptant parmi les tout premiers avec un Christ au buste tombant vers le bas et tirant sur les bras (*Crucifixion*, Phaidon, p. 120-121). Ce peintre a parfois repris la disposition des trois croix imaginée ou du moins pratiquée par Lucas Cranach, à savoir celle avec les croix des deux larrons non plus dans le même plan que celle du Christ, mais dans des plans perpendiculaires. Dans le panneau (volet intérieur de droite, 112 x 94 cm) de l'Autel Saint Florian de l'abbaye du même nom sise près de Linz en Autriche, de 1518, les deux larrons, morts, les jambes brisées, ont eux aussi le torse complètement effondré par devant, tandis que le Christ, lui, conserve le buste en position verticale ; le corps des condamnés est si blanc et si lisse qu'il paraît fait d'ivoire, et le *perizonium* de chacun d'eux flotte comme voile au vent[35].
Mais Altdorfer a réalisé également des tableaux avec seulement le Christ en croix, tel celui conservé à Budapest, réalisé vers 1520, qui compte parmi ceux où les témoins sont nombreux (chap. 5, II/), des soldats surtout, d'où un calvaire hérissé de lances, ou celui de Kassel (101 x 116 cm ; Gemäldegalerie Alter Meister) (fig. 16), des années 1515-16, où le Crucifié est particulièrement pathétique, le sang dégoulinant partout sur son corps, et son visage privé de tout regard étant envahi par la douleur, tandis que Marie, une fois n'est pas coutume, paraît prendre le spectateur à témoin alors que Jean lui tourne le dos – deux donateurs à très petite échelle sont agenouillés au pied de la croix. Le corps du Christ est moins torturé que celui des Crucifixions de Grünewald, mais Altdorfer illustre assurément la même tendance stylistique.

Daniel Hopfer (1470-1536), un graveur d'Augsbourg, est l'un des premiers artistes qui ait utilisé, dès la fin du XVe siècle, la gravure en première impression, et aussi la gravure sur bois. Il est l'auteur d'une Crucifixion gravée d'une particulière brutalité. Les clous d'un diamètre imposant s'enfoncent cruellement dans les membres des condamnés, la lance dans le côté du Christ, une épée énorme, brutale quoique symbolique, dans la poitrine de Marie, les bouches s'ouvrent pour hurler ou jurer, le drame et la promiscuité sont à leur comble. La légende allemande tente de rassurer, paradoxalement : *Dein Leiden O Herr Jesus Christ, meins Herzens beste Labsahl ist* (« ta souffrance, ô Seigneur Jésus, est le meilleur élixir de mon cœur »).

Hans Baldung Grien a réalisé en 1512 un Calvaire à trois croix peint sur bois (Berlin, Gemäldegalerie), qui se révèle original à plus d'un égard (fig. 17). Sous un ciel chargé, à la nuit tombante, se distingue encore dans le fond une chaîne de montagnes escarpées et enneigées. Les trois condamnés aux jambes filiformes sont fixés en sorte d'occuper seuls la moitié supérieure de la composition, ce qui n'est assurément pas exceptionnel. Leur faciès, en revanche, sortent de l'ordinaire. Le Christ a un rictus de la bouche qui est une rareté dans l'histoire de la peinture de ce sujet ; il saigne peu. Le larron à sa droite, censément le bon, est un beau moustachu ultra bronzé, ce qui surprend ; celui de droite se tord de douleur. A la différence du Christ, ceint d'un *perizonium* amplissime, les cache-sexes des deux larrons sont minuscules et indécents. Les saintes femmes, Marie en tête, à l'allure juvénile, toutes voilées de blanc, se tiennent debout en un groupe compact auquel s'est joint saint Jean au visage accablé et bouffi, tandis que Marie-Madeleine, agenouillée derrière la croix, entoure son pied de ses bras. Le supplice est parvenu au moment où les bourreaux s'apprêtent à briser les jambes des deux larrons... Un dignitaire chapeauté à cheval, dont on peine à croire que ce puisse être le

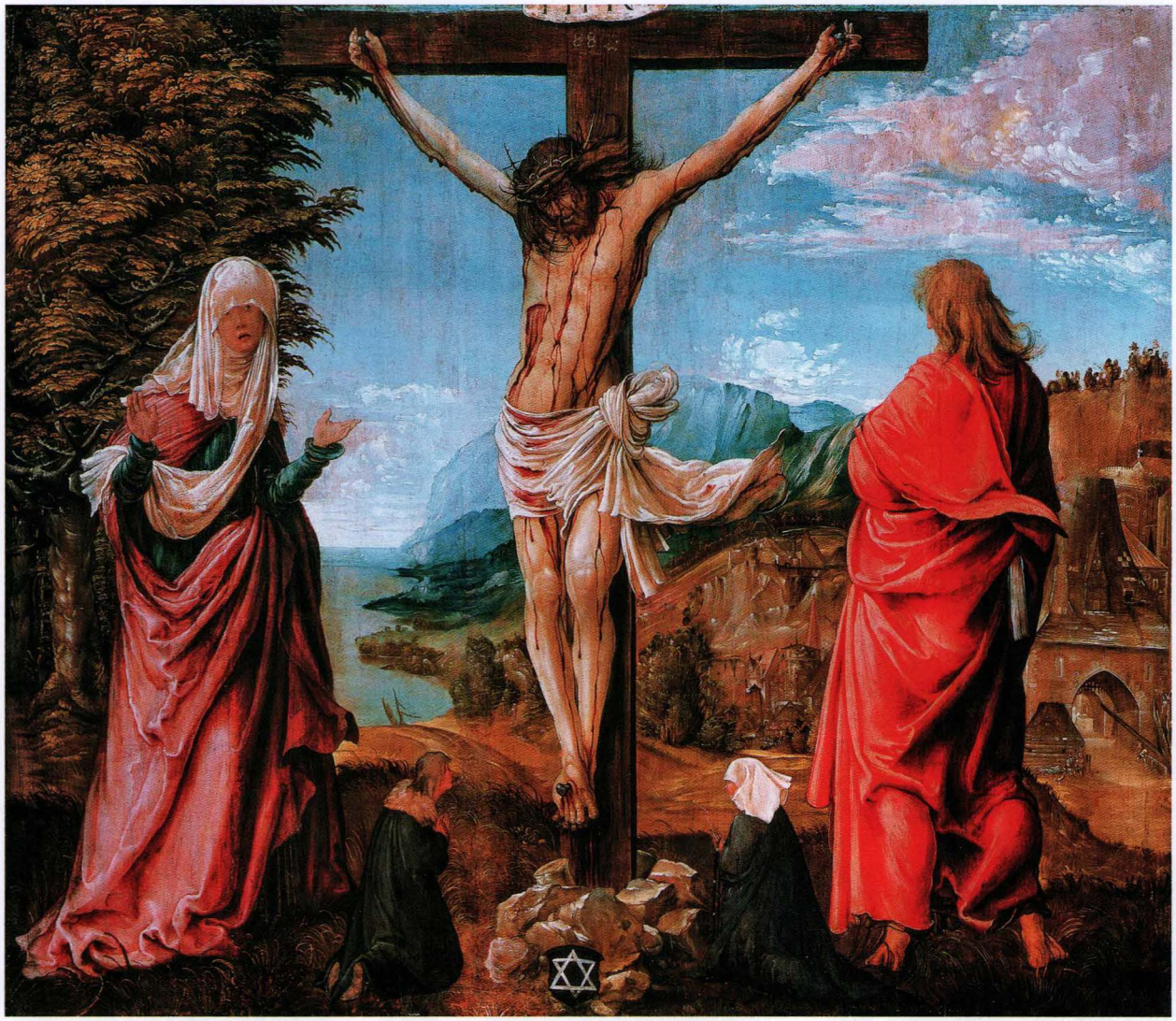


Figure 16 : Albrecht Aldorfer, 101 x 116 cm, 1515-1516 ; Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister

centurion, paraît donner des ordres ; sur le bord droit, la silhouette du porte-éponge. Une figure de donateur minuscule est agenouillée dans le bas du tableau sur la droite, avec ses armoiries et une crosse de père abbé.

Dans la Crucifixion de Cristoph Bockstorfer, autre peintre allemand (1490-1553), peinte en 1524, exposée à Constance, en la cathédrale du lieu, et occupant le panneau central du retable, on retrouve une propension des artistes de cette époque à l'accumulation des motifs qui ne laisse vide pratiquement aucun espace et sont pour ainsi dire des occasions de virtuosité pour le pinceau, avec parmi eux, entre autres, les édifices publics de Jérusalem en arrière-fond, les témoins qui s'en retournent en ville tournant le dos au Calvaire, les troncs écotés servant de croix, l'extravagante couronne d'épines du Christ, le porte-lance chauve et aveugle, qui se touche les yeux après avoir percé le flanc du Christ, les jambes brisées des larrons ficelés à leurs gibets, le regard attentif et presque paisible en dépit des circonstances du « bon » larron à la droite du Christ, et l'armure d'apparat artificiellement solennelle du porte-éponge, digne d'un défilé militaire avec son casque à panache et son énorme sabre, sans parler du soin apporté à la tunique rose du personnage de droite vu de dos, et aux plis des étoffes des vêtements des

Figure 17 : Hans Baldung Grien, peinture sur bois, 151 x 104 cm, 1512 ; Berlin, Gemäldegalerie

Figure 18 : Joos van Cleve, triptyque, panneau central : 98 x 74 cm, vers 1520 ; New York, Metropolitan Museum of Art

saintes femmes sur la gauche, au détriment de l'attention qui a été apportée au visage de la Vierge, d'une médiocrité rare. Le goût de peindre en administrant la preuve de son savoir-faire l'emporte décidément sur l'expression modeste et contrôlée du sentiment religieux.

3/ Artistes flamands, espagnols...

Au moment de la Pré-Renaissance puis de la Renaissance proprement dite, où la peinture religieuse, en Europe occidentale, explose et brille de mille feux, il ne saurait être question de prétendre couvrir de manière exhaustive la production des œuvres sur la Crucifixion, et nous nous bornons par conséquent à suggérer par un petit échantillon complémentaire que ce sujet n'a pas retenu l'attention des seuls peintre italiens ou allemands... Loin s'en faut.

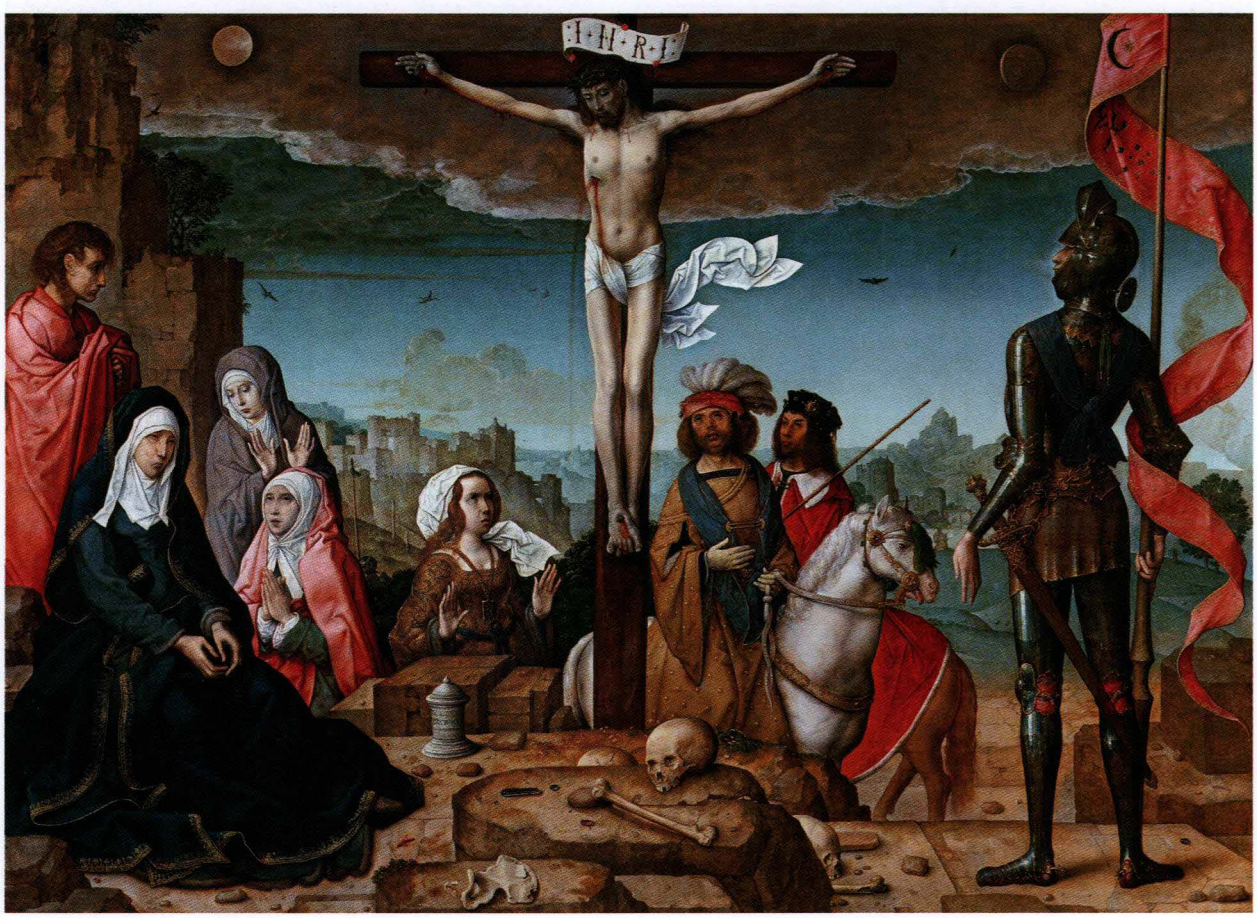
Parmi les peintres flamands de cette époque, plusieurs ont déjà été évoqués, comme Heemskerck van Maarten (chap. 6, V/5) ou Jan Provost (chap. 5, II/7). Pour compléter le tableau qu'ils forment ensemble, il paraît souhaitable de présenter d'abord, de Joos van Cleve (1485-1541), un artiste d'Anvers qui a peint plusieurs fois la Crucifixion[36], celle qui est datée des années 1520 et conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 18), qu'il pourrait avoir achevée avec l'aide d'un collaborateur : il s'agit d'un triptyque dont le panneau central (98 x 74 cm) et les volets sont unifiés par un unique paysage atmosphérique et paysager typique du nouvel « espace pictural » conquis par les artistes de la Renaissance, avec des lointains montagneux bleutés et un ciel nuageux convaincant. Le volet de gauche réunit saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie, avec chacun son attribut (l'Agneau et le doigt pointé vers le Christ pour le premier, la roue dentée de son supplice et le glaive de sa décapitation pour elle), et entre leurs deux têtes, à toute petite échelle, la scène du baptême du Christ par Jean-Baptiste ; sur le volet de droite, deux autres témoins, des moines tonsurés avec chacun l'habit de son ordre et ses attributs (celui de gauche avec Crucifix et enfant Jésus nu sur le livre des évangiles, saint Antoine de Padoue ; celui de droite, avec le lys dans la main gauche et le cerf dans l'assiette métallique, Nicolas de Tolentino).
Dans le panneau central, le Crucifié triclaviste, la plaie au côté béante avec le sang et l'eau coulant vers l'aine (cf. *supra*, chap. 6, IV/1), le visage blême,

et l'ample *perizonium* devenu presque banal à cette époque ; à l'horizon, un magnifique paysage peint dans les tons bleu pâle, avec fleuve, pont, édifices, château circulaire évoquant par sa forme le Château Saint-Ange de Rome, et au premier plan derrière la Vierge la foule qui redescend vers Jérusalem, par la route amorcée sur la droite à la hauteur du visage de saint Jean – dans son dos, l'esquisse d'une Mise au tombeau. Au pied de la croix, un personnage roux et chauve, en l'occurrence saint Paul, qui place sa main de manière protectrice, en qualité de saint patron, sur le crâne d'un personnage agenouillé mains jointes, épée posée à terre, à savoir le commanditaire de l'œuvre, prénommé Paul.

Deux autres peintres actifs à Anvers à la même époque méritent d'être signalés. D'abord le Maître de Francfort, auteur d'une peinture sur panneau de chêne (83 x 71,5 cm) qui a été l'objet d'une vente à l'Hôtel Drouot en septembre 2016), où l'on retrouve le soin mis à retracer le trajet du sang coulant de la plaie au côté jusqu'à l'aine (chap. 6, IV/1). Le personnage debout à droite, ganté, regarde l'air confiant vers le Crucifié, ou plutôt vers le ciel. Bien qu'il ne soit pas habillé comme un soldat, il pourrait commander à ceux qui sont derrière lui et il est sensé d'y reconnaître la personne du centurion confessant la divinité du Christ – c'est ce que suggère les capitales inscrites sur le galon au bas de son vêtement.

L'autre anversois est Quentin Metsys ou Massys (1466-1530), un élève de Dirk Bouts, et l'une des grandes figures de l'art flamand dans la ligne des frères Van Eyck et de Rogier van der Weyden. Il est l'auteur, vers 1515, d'une Crucifixion, une huile sur panneau, de 90,2 x 58,4 cm, conservée à la National Gallery de Londres. Ne restent auprès du Crucifié, qui est le seul Crucifié sur le Golgotha, dans un paysage large, aéré et paisible, que quatre femmes et saint Jean, les autres témoins du supplice étant figurés de dos à petite échelle en train de s'en aller. Tandis que les autres se désolent avec des gestes et des postures pathétiques, Marie, revêtue de bleu, semble être la seule qui se maîtrise.

Figure 19 : Juan de Flandes, *Crucifixion*, huile sur panneau, 123 x 169 cm, 1509-1511 ; Madrid, musée du Prado



Parmi les peintres espagnols s'étant illustrés par une Crucifixion remarquable, citons d'abord Juan de Flandes (1460-1519) pour son tableau des années 1509-1511 conservé à Madrid, au musée du Prado (fig. 19 : une huile sur panneau, de 123 x 169 cm) qui situe la mort du Christ entre un sommet du Golgotha fait avant tout de rochers et de pierres, et jonché de quelques crânes, et un ciel où se devinent soleil et lune, en passe d'être recouvert par une saisissante mer de nuages. Les silhouettes de saint Jean vu de profil, à gauche, accablé comme jamais, du centurion en armure, vu de dos, à droite, et la croix du Christ elle-même, qui se détache sur un paysage d'autant plus distinct, même au loin, que l'air est impeccablement pur, font tous les trois comme un pont articulant les deux zones du haut et du bas. Six autres personnages sont restés sur place, dont Marie au visage noyé de larmes, aussi défait que celui de Jean, donnant au peintre l'occasion de faire la preuve de son talent pour peindre des visages attristés, renfrognés, curieux ou tout simplement vraisemblables.

III/ LA CRUCIFIXION DES RÉFORMATEURS ET DES RÉFORMÉS

1/ Dürer.

Albrecht Dürer (1471-1528), après avoir beaucoup voyagé, s'est établi finalement à Nuremberg. « Son œuvre, qui culmine dans ses gravures, s'inspire généralement du gothique tardif, des primitifs flamands et de la Renaissance italienne. Profondément religieux, influencé au départ par la mystique apocalyptique, il s'ouvre ensuite à l'humanisme et finalement à la Réforme de Luther, à laquelle il demeurera attaché, non sans déplorer les polémiques diverses auxquelles elle a pu donner lieu[37] ». Il a réalisé plusieurs gravures et peintures ayant la Crucifixion comme motif central. Les unes et les autres ont invariablement le Christ seul crucifié sur le Golgotha, sur une croix peu haute, qui ne rompt pas mais au contraire renforce la proximité que les présents entretiennent avec le Crucifié – la seule exception invoquée, celle d'une gravure avec calvaire à trois croix, est d'une attribution discutée, même si l'on reconnaît à Dürer d'avoir esquissé le schéma de composition[38]. Ils sont disposés à peu près toujours de la même façon traditionnelle, avec les disciples et les saintes femmes regroupés à gauche pour le spectateur et les soldats et les pharisiens sur la droite, Marie-Madeleine agenouillée ou prostrée faisant le lien entre les deux groupes. Le premier tableau de Dürer sur ce sujet est l'huile sur panneau de conifère de 1494-97 (63,5 x 45,5 cm ; Gemäldegalerie Alter Meister de Dresde) (fig. 20). Il fait partie de la série des Sept douleurs de la Vierge, celles qui ont accompagné les étapes de la vie du Christ auxquelles Marie a assisté : la Circoncision, la Fuite en Égypte, Jésus perdu, recherché puis retrouvé parmi les docteurs, Jésus portant sa croix, le Crucifiement et la Lamentation sur le Christ descendu de croix). Le Christ forme avec les témoins de sa mort un groupe presque intime : Dürer a osé représenter les présents dans une proximité physique peut-être jamais atteinte par aucun peintre en la circonstance. Le Crucifié est vu par côté, dans un paysage étonnamment verdoyant quelque peu improbable, avec sur la droite la mer, ou un grand lac, des montagnes, une ville avec des édifices à coupole. Crucifié avec trois clous, très musclé, doté d'un *perizonium* dont un long pan lui passe entre les jambes avant de s'envoler derrière sa croix, il regarde vaguement vers le ciel, les yeux révulsés : il paraît submergé par la souffrance et agonisant. Sa plaie au côté saigne abondamment. À ses pieds, outre le crâne d'Adam, deux jeunes femmes, dont la plus proche, Marie-Madeleine sans doute, est agenouillée et regarde vers lui amoureusement, tandis que l'autre, accablée, regarde vers le sol, la tête dans la main ; debout derrière, Marie sa mère et saint Jean en jeune homme mains jointes ; une troisième personne debout n'est visible que par l'amorce de son nimbe.

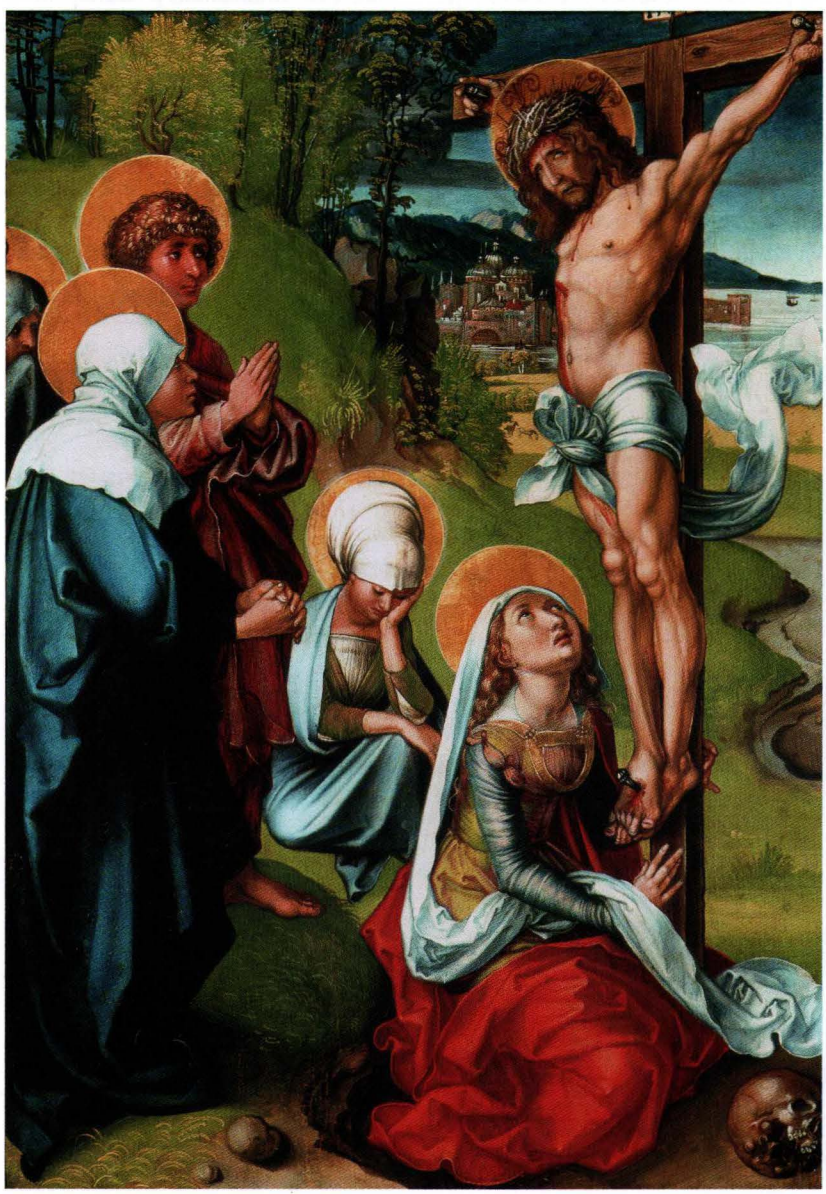
L'*Autel Landauer* (135 x 123, 4 cm hors cadre) (fig. 21), achevé en 1511 et conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne en Autriche, tient son nom usuel de son commanditaire[39], un négociant en métal, propriétaire de mines et d'une fonderie à Eisleben, résidant à Nuremberg. En 1490 déjà, il avait commandé à Dürer une épitaphe familiale à placer à Saint-Sebald, une paroisse de cette ville. Vers 1507, il passa de nouveau commande à Dürer, cette fois d'un tableau pour la Allerheiligen Kapelle (« chapelle de tous les saints ») de la Zwölfbrüderhaus (« Maison des Douze frères », une allusion aux Douze Apôtres), sorte d'hospice fondé en 1501 par lui et un dénommé Erasmus Schiltkrot pour accueillir douze citoyens âgés et indigents de Nuremberg, comme le couvent des Antonins d'Issenheim accueillait douze pensionnaires malades (cf. II/1, à propos de Grünewald). La chapelle était terminée en 1507 ou 1508 ; mais l'hospice lui-même ne fut achevé qu'en 1510. Landauer s'y retira cette année-là pour y finir ses jours – il mourut en 1515. Le tableau devait s'harmoniser avec les thèmes des cinq vitraux de la chapelle, et comporter un cadre avec motifs en bas-relief, que l'on demanda à Dürer de dessiner (ce dessin à la plume rehaussé à l'aquarelle, daté de 1508[40], est conservé à Chantilly, au musée Condé, et l'on possède également une esquisse pour le groupe de la Trinité) ; on le pria également de fournir des esquisses pour des vitraux.

Le Trône de grâce du *Retable Landauer* est au fond assez conservateur et passéiste – on a été jusqu'à parler de l'archaïsme de Durer dans ce tableau[41]. C'est un peu injuste : le fait, par exemple, que le Christ soit à la même échelle que le Père (une innovation de Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, qui n'a pas été suivie aussitôt[42]) n'est pas si fréquent ; l'allure donnée au Père, les couleurs de ses ornements et l'ampleur

de son manteau sont autant d'éléments originaux. Reste que le schéma de composition de cette Trinité est des plus conventionnels : il remonte au XIIe siècle, c'est celui qu'ont adopté un nombre d'œuvres incalculable au cours de la seconde moitié du Moyen Age[43]. Est-ce pour ne pas décontenancer les pensionnaires âgés du Zwölfbrüderhaus que Dürer a jugé préférable de peindre la Trinité de manière aussi traditionnelle ? Un doute subsiste quant aux yeux du Crucifié dans le *Retable* – les tient-ils ouverts ? Serait-il vivant ? Son port de tête ne l'exclut pas.

Le spectateur est en droit de s'interroger principalement sur le lieu et le temps où ce tableau le transporte. Pour Erwin Panofsky, le retable décrirait le temps d'*après le Jugement*, puisque la communauté chrétienne est élevée dans le ciel dans la contemplation de Dieu. Au point qu'il propose, pour le désigner, la reprise pure et simple du dernier chapitre du *De Civitate Dei* de saint Augustin : *De aeterna felicitate civitatis Dei sabbatoque perpetuo* (« De l'éternelle félicité de la cité de Dieu et du sabbat perpétuel »). Or, dit en substance Carolyn M. Carty[44], une historienne de l'art américaine, cette interprétation est contestable, pour deux raisons surtout. Elle ne tient pas compte de la doctrine théologique du jugement particulier énoncée en 1336 par Benoît XII (dans *Benedictus Deus*) et affirmant que les âmes des justes, *immédiatement* après le jugement particulier, jouissent de la vision béatifique de Dieu, « face à face, sans la médiation d'aucune créature qui serait un objet de vision ; au contraire, l'essence divine se manifeste directement à eux et à nu, clairement et à découvert »[45]. Cette doctrine sera réaffirmée par Eugène IV dans la bulle *Lætentur coeli* (1439) : les âmes des défunts morts sans péché ou purifiées par le purgatoire jouissent de la vision béatifique ; « elles sont aussitôt reçues au ciel et contemplent clairement Dieu trine et un, lui-même, tel qu'il est ; toutefois certaines plus parfaitement que d'autres, selon la diversité de leurs mérites[46] ». Or, le *Retable* de Dürer s'accorde en tout point à cette doctrine, notamment l'inclusion d'individus ordinaires dans la sphère céleste. Mais le principal argument pour refuser d'y voir une image de l'après-Jugement est théologique, c'est la présence de la Trinité sous la forme du Trône de grâce. Ce motif est en effet l'image du Christ s'offrant au Père du ciel pour la rédemption du monde. Or, le Christ viendra juger les vivants et les morts, lors de la Parousie, non en tant que Christ crucifié, mais en tant que Christ ressuscité. Que le Christ figure « encore » comme crucifié dans la peinture de l'après-Jugement est inconcevable ; à lui seul ce motif paraît exclure qu'il s'agisse, dans ce retable,

Figure 20 : Albrecht Dürer, huile sur panneau, 63,5 x 45,5 cm, 1494-1497 ; Dresde, Gemäldegalerie Alter Meister



d'une vision béatifique. Tout indique au contraire que le peintre situe le spectateur dans un temps d'avant le Jugement dernier.

Le véritable sujet de ce retable est en réalité la communion des saints et leur intercession pour les vivants dans le temps qui précède le Jugement dernier[47] – l'intercession n'aura plus lieu d'être et cessera après la Parousie, une fois le Jugement prononcé. Donc le temps spécifique où le retable plonge le spectateur est celui de l'intercession commune réunissant les saints de l'Église triomphante et les membres de l'Église militante, *avant le Jugement*[48]. C'est le temps que partagent bien d'autres images de la seconde moitié du XVe siècle, où les bienheureux au ciel contemplent une Trinité de type Trône de grâce ou Compassion du Père[49]. Le vrai titre de l'œuvre pourrait être par conséquent : la *communio sanctorum* dans la contemplation de Dieu et l'intercession[50]. Ce titre semble convenir, mieux que Allerheiligenbild, à l'*Autel Landauer*.

Figure 21 : Albrecht Dürer, *Autel Landauer*, 135 x 123,4 cm hors cadre, en 1511 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum

2/ Luther, Calvin et la Croix.

Dans le protestantisme, le courant calviniste a vécu sur une perception très négative de l'image religieuse, qui a été formulée à plusieurs reprises par Calvin, en particulier dans principal ouvrage, *De l'Institution chrétienne*[51], principalement en raison d'une analyse pessimiste qu'il y développe, estimant que les humains ont fâcheusement tendance à développer un rapport que l'on pourrait qualifier de fétichiste avec les images du sacré[52]. Cette prévention relevant de l'anthropologie générale a été renforcée, s'agissant précisément de la Crucifixion, par un argument d'ordre théologique, à savoir que la représentation du Christ en croix n'a plus lieu d'être, puisque la foi chrétienne a précisément comme contenu fondamental d'affirmer sa résurrection. Ainsi s'explique que l'aile calvinienne de la Réforme protestante n'ait quasiment pas suscité d'images de la Crucifixion, même si elle a choisi pour emblème le Buisson ardent – figuré, cela va sans dire, sans figure divine au milieu des flammes.

En revanche, la position de Luther au sujet des images religieuses a varié, et évolué par étapes dans le sens d'une valorisation des services qu'elles pouvaient rendre à la foi[53] ; il finit par tolérer celles illustrant la Bible ou susceptibles de jouer un rôle pédagogique, tout en rejetant par principe leur vénération : « les images de Dieu doivent prendre place plus dans le cœur que devant les yeux ». Elles ne sont pas indispensables, pas même nécessaires. Ce sont des *adiaphora*, des réalités « indifférentes », chacun restant libre d'en avoir ou de n'en avoir point – c'était déjà la position d'Érasme[54]. « Je suis persuadé qu'il n'y a personne dont l'entendement serait assez grossier et assez obtus pour penser : le crucifix que voici est mon Christ et mon Dieu. Mais il le tient seulement pour un signe » (sermon *Invocavit*, 11 et 12 mars 1522). « Luther a non seulement choisi mais souvent accompagné la réalisation des images. Il souhaitait ainsi une véritable Bible illustrée pour les laïcs, permettant à la mémoire de conserver les histoires bibliques qu'ils avaient entendues. Dans le même souci pédagogique, il est aussi favorable aux fresques et peintures murales dans les maisons particulières comme dans les églises. Sur l'autel, il verrait bien une

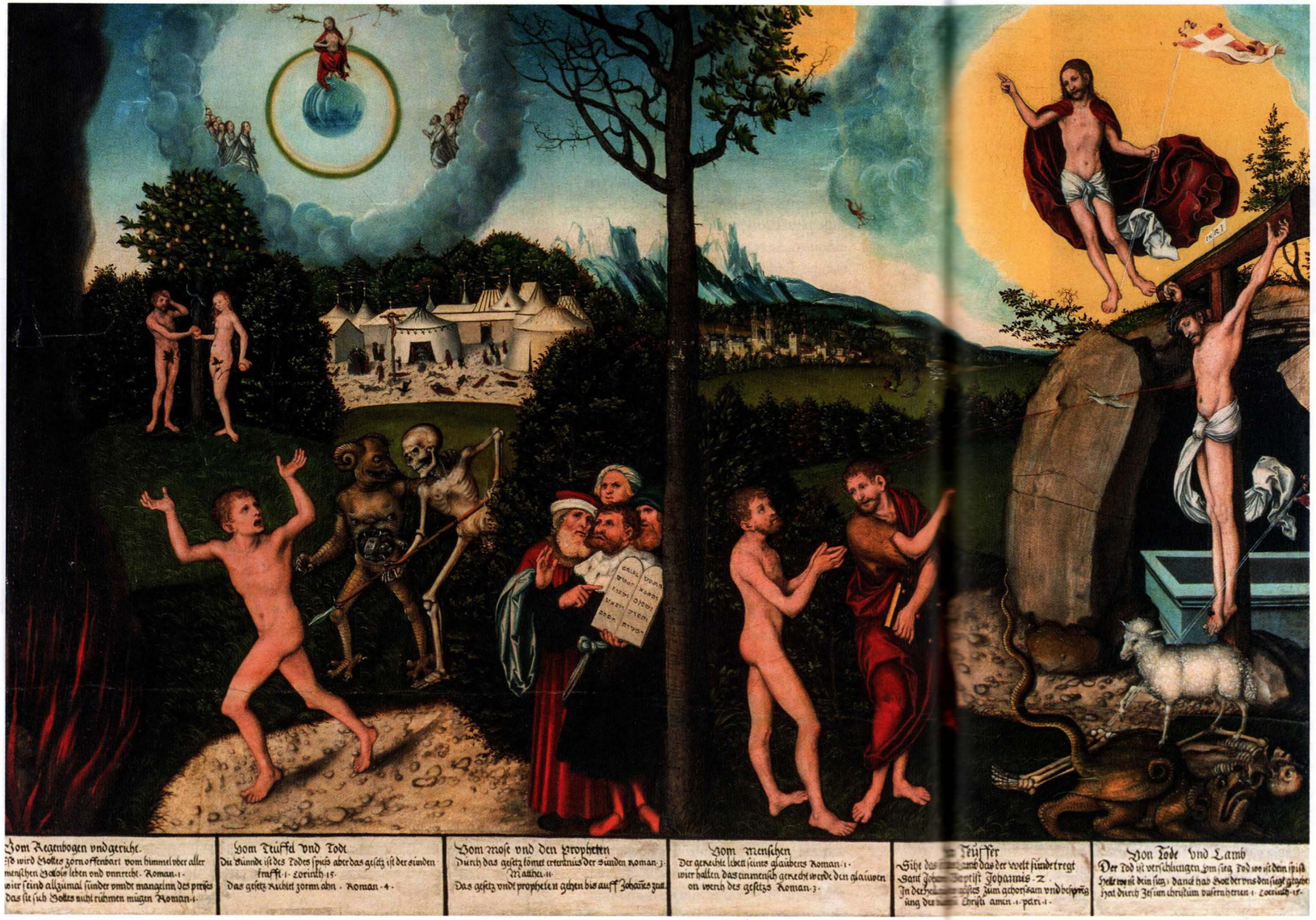


Figure 22 : Lucas Cranach l'Ancien, *Allégorie de la Loi et grâce,* une huile sur panneau de tilleul de 82,2 x 118 cm, 1529 ; Gotha, Herzogliches Museum

image représentant la Cène, et bien sûr, un crucifix[55] ». Il se montre encore plus favorable à la musique, composant lui-même des cantiques. En même temps, ayant défini sa propre théologie de manière programmatique comme une « théologie de la croix », en opposition à la « théologie de la gloire » de ses adversaires romano-catholiques, il a été logiquement figuré à plusieurs reprises avec un crucifix ou devant le Christ en croix, en particulier par Lucas Cranach.

3/ Lucas Cranach l'Ancien.

Les idées directrices de Luther ont en effet trouvé en Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553), peintre de cour de Frédéric le Sage à Wittenberg depuis 1504, et très tôt acquis à la Réforme, non seulement un « ami intime et précieux collaborateur[56] », mais un « traducteur » talentueux, capable d'exposer la pensée du pionnier de la Réforme, en bonne intelligence voire en collaboration avec lui, de manière lisible et bientôt populaire sur quantité de supports, depuis des épitaphes jusqu'à de monumentaux tableaux d'autel. On peut qualifier Lucas Cranach l'Ancien de peintre officiel du luthéranisme. Les images de la Crucifixion, dans l'aire acquise à la Réforme influencée plutôt par Luther, reflètent sa découverte de « la justice passive » : toute justice, loin de se conquérir à force de vertu et de mérites, se reçoit du Christ en croix. D'où de nombreuses images montrant Luther agenouillé au pied de la Croix[57] ou prêchant la Croix et l'attention prioritaire à la croix du Christ comme seule source légitime de l'espérance du salut (à l'inverse de la foi par les œuvres, et de l'obtention d'une justice active, par les mérites et les indulgences).

Les peintures « du type Gotha » sont apparues en 1529. Elles ont été créées par Lucas Cranach l'Ancien cette année-là[58]. Toutes partagent le même schéma de composition, dont celle conservée à Gotha, si bien qu'elles forment une famille unifiée, toutes construites en diptyques, sur l'opposition entre la Loi et la Grâce, Moïse et Jésus, comprise selon la théologie de Luther comme celle du monde du péché et de la mort, d'une part, du pardon et de la vie éternelle d'autre part. Elles font d'un arbre « biface », aux branches sèches et sans feuillage à gauche, mais verdoyantes à droite, le pilier central d'un espace fait de deux moitiés antithétiques, avec à gauche le monde du péché et de sa condamnation et à droite celui de la grâce et de sa source dans l'action du Rédempteur, le tout dans un paysage parfois enrichi par des scènes de l'Ancien (à gauche : avec le Don de la Loi et/ou le Serpent d'airain érigé parmi les tentes du peuple hébreu au désert) ou du Nouveau Testament (à droite, avec l'Annonciation à homoncule[59] et la Descente aux enfers).

L'un des premiers tableaux de cette famille est intitulé *Allégorie de la Loi et grâce* (une huile sur panneau de tilleul de 82,2 x 118 cm, 1529 ; Gotha, Herzogliches Museum, le musée du château de la ville[60]) (fig. 22). La moitié « sinistre » (le mot provient de celui qui en latin signifie « de gauche ») est dominée par une figure du Juge de la fin des temps, qui terrorisait Luther, une image du péché originel, du Serpent d'airain avec le camp des Hébreux et les morts jonchant le sol, de Moïse avec les tables de la Loi et de Satan allié à la mort poursuivant un homme tout nu et le poussant vers les flammes de l'enfer. À droite, sous un Ressuscité aérien porteur de l'étendard à croix blanche sur fond rouge, et bénissant, le Christ en croix, de la plaie au côté duquel un filet de sang si fin qu'il en est presque invisible, porteur de la Colombe de l'Esprit Saint, ou conduit par elle à sa destination, gicle jusqu'à la tête d'un personnage en train de désigner le Crucifié à l'homme nu : voilà le Christ qui inspire la confiance, là où le Juge inspirait la terreur. La confiance doit se substituer au système terroriste de l'intercession et des indulgences. C'est elle qui « justifie », c'est-à-dire confère la justice au pécheur et le rend juste, donc apte à la béatitude éternelle. Le même schéma binaire (Loi et Grâce) sera continué par Lucas Cranach le Jeune, qui abandonnera l'arbre central pour le remplacer ou bien par le Christ en croix (Panneau médian de l'autel épitaphe pour Jean Frédéric le Magnanime, à l'église paroissiale Saints-Pierre-et-Paul de Weimar) ou bien par une colonne à chapiteau (*La Vraie et la Fausse Église*, 1547).

La prédelle en bois de l'*Autel des sacrements* de Wittenberg, à l'église Sainte-Marie, peint par Lucas Cranach vers 1553[61] (fig. 23), a pour sujet *La Prédication de Martin Luther désignant le Crucifié à la communauté.* Lucas Cranach s'est progressivement mis au service des idées de Luther. Cette prédelle est comme un condensé de la pensée du Réformateur, qu'elle montre en chaire en train de prêcher. Le Christ en croix, de par sa position symbolique centrale,

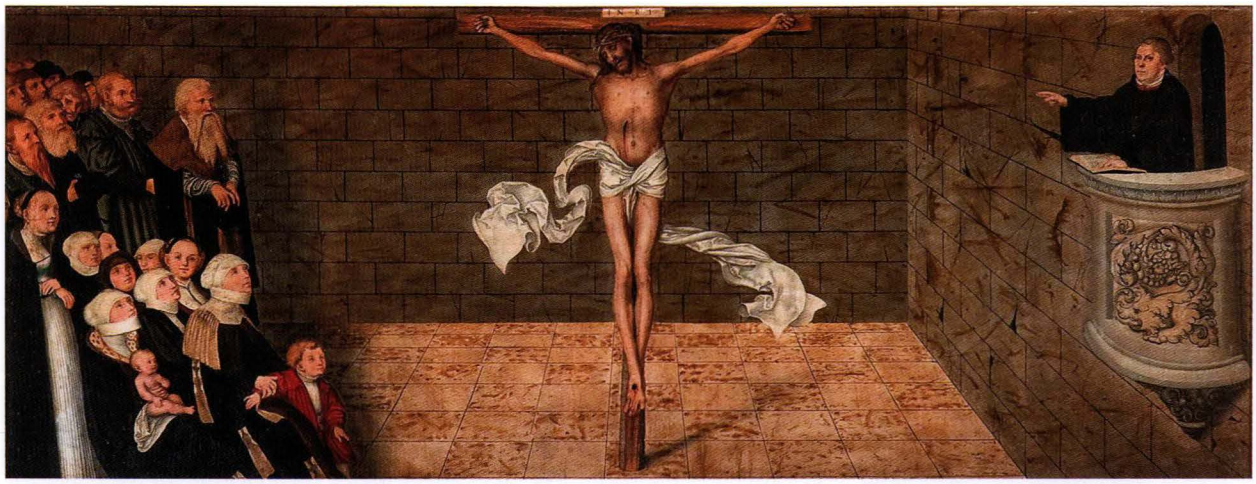


Figure 23 : Lucas Cranach l'Ancien, *Autel des sacrements* ou de la Réformation, prédelle du polyptyque : Luther prêchant le Christ crucifié, vers 1553 ; Wittenberg, église Sainte-Marie

apparaît comme le thème principal voire l'unique objet de sa prédication, faisant aussi le lien entre lui et les fidèles de tous âges qui l'écoutent. Voilà ce que Luther enseigne, Bible ouverte : le sacrifice du Christ est à recevoir comme un don. Cette centralité de la croix du Christ dans la pensée réformée se retrouve dans l'œuvre d'autres peintres protestants comme Peter Dell l'Ancien (1490-1552), par exemple dans son relief carré en bois (61,5 x 66 cm) daté de 1548 et conservé à Berlin (Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Inv. Nr. 518)[62].

Le *Retable de Weimar* est un triptyque exposé à la Stadtkirche Saint-Pierre-et-Saint-Paul de cette ville[63] (fig. 24). Il a été conçu et commencé par Cranach l'Ancien, mort en 1553, et terminé en 1555 par son fils, Cranach le Jeune. Son titre exact est *Épitaphe pour le duc Jean-Frédéric de Saxe et sa famille*. Ses dimensions (360 x 311 cm pour le seul panneau central), sont imposantes, et il occupe dans l'église une position privilégiée de support privilégié de méditation, derrière l'autel. On peut y voir le testament spirituel du peintre, et un condensé visuel de sa pensée dogmatique : il illustre de manière paradigmatique le *sola gratia* de la Réforme et le *solus Christus* de Luther. « Les volets latéraux montrent des membres de la famille du duc en prière, tandis que le panneau central ici reproduit montre le Christ cloué sur une croix en Tau formée par deux troncs d'arbre à peine écotés, avec à gauche, sorti d'une grotte creusée dans le roc où il a été inhumé, le Ressuscité terrassant à la fois la mort et le diable et prenant le spectateur à témoin, et à droite, debout, serrés les uns contre les autres, Luther au premier plan, tout de noir vêtu et pointant l'index sur un verset de la Bible identifiable ("Approchons-nous avec assurance du trône de grâce" : He 4,16), puis Lucas Cranach l'Ancien, sur le sommet du crâne duquel aboutit un filet du sang venu de la plaie au côté du Crucifié, mains jointes regardant le spectateur, et enfin saint Jean-Baptiste faisant signe d'une main vers le Christ en croix et de l'autre vers l'agneau symbole du Christ vainqueur de la mort, porteur en sa patte droite du labarum, avec une inscription en lettres dorées minuscules, presque invisible (Jn 1, 29,36 ; Ap 19,9) qui se trouve à son pied, tout en regardant ses deux voisins. Derrière eux trois, les tentes des Hébreux après la sortie d'Égypte, au moment de l'épisode du Serpent d'airain (Nb 21, 6-9), l'un des épisodes de l'Ancien Testament valorisé par le Christ lui-même (Jn 3,14-18) comme une des principales préfigurations de son sacrifice sur la croix (elle a déjà été rencontrée plus haut, cf. *supra*, chap. 5, II/8 et 9, fig. 15 et 16) – le regarder avec confiance suffit pour être guéri de la morsure des serpents. Derrière les pieds du Christ, de part et d'autre, l'illustration imagée d'une vérité théologique, à savoir que la Loi de Moïse fait le jeu de la mort – un squelette et une bête diabolique aux mamelles pendantes poursuivent l'homme pécheur, qui s'enfuit, mais sans se rendre compte qu'il fonce droit vers les flammes de l'enfer... Que le filet de sang ne soit pas recueilli dans un calice, que l'Agneau au pied de la croix ne saigne pas lui-même, ces particularités qui pourraient passer pour des détails insignifiants expriment « un refus de deux positions combattues par Luther en matière de compréhension du sacrement eucharistique : la position romaine et la position zwinglienne [...] Il est affirmé par là un réalisme sacramentaire que les tenants de l'autre réforme (suisse et humaniste) refusaient[64] ».

Certaines crucifixions de Cranach, comme nous l'avons vu plus haut à

propos des œuvres d'art plaçant un dévot et un seul au pied de la croix (*supra*, chap. 6, VI/4) comptent parmi les œuvres du XVIe siècle comportant un Calvaire à trois croix, avec le Christ en croix au centre, entre le bon larron qui le regarde et le mauvais qui se détourne ostensiblement. Le Christ y a les yeux ouverts, il est bien vivant, en particulier dans la famille[65] des tableaux ayant au pied de la croix, à cheval, le centurion en armure et somptueusement chapeauté, en train de se convertir et de déclarer « Vraiment cet homme était le Fils de Dieu » (*Wahrlich dieser Mensch ist Gotes Son gewest*) (Mc 15,39) tandis que le Christ, regard tourné vers le ciel, est en train de prier Dieu : « Père en tes mains je remets mon esprit » (*Vater in dein Hendt befiel ich mein Gaist*) (Lc 23,46) (chap. 6, fig. 18).

4/ Heinrich Füllmaurer.

Le *Retable de Montbéliard*, encore appelé *Gothaer Tafelaltar*, de Heinrich Füllmaurer (1497-1547) et/ou de son atelier (dont a fait partie pour cette réalisation le peintre Matthias Gerung), est un triptyque monumental dont l'original est conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, mais dont un fac-similé a été confectionné et placé en juin 2016 dans son lieu d'origine, à savoir le Temple Saint-Martin de Montbéliard, qui est le plus ancien lieu de culte protestant dans la France actuelle (à l'époque de sa création, Montbéliard, alias Mömpelgard, appartenait à l'Empire romain germanique). Daté de 1540, il a été commandé en 1538 à l'artiste par le comte Georges Ier de Wurtemberg, dans l'idée de raconter la vie du Christ en images dans l'esprit de la Réforme protestante en sa version luthérienne. Beaucoup d'historiens y voient l'un des principaux ancêtres de la bande dessinée... Il comporte en tout, face et revers, cent-cinquante-sept petits tableaux peints sur bois d'épicéa, dont un panneau central représentant le Calvaire, avec ses trois croix et une foule de témoins à leur pied, et des volets latéraux triples, peints sur les deux côtés. Chaque tableau est doté de cartouches qui racontent en patois allemand aisé à comprendre pour les populations locales de l'époque l'épisode de la vie du Christ que le spectateur a sous les yeux. Jouissant de la place au centre du triptyque et d'un format d'exception, la scène de la Crucifixion (fig. 25) sur le Golgotha installe le spectateur en hauteur, avec vue sur ses trois croix et une nombreuse assemblée de témoins, ils sont au moins une cinquantaine, disposés en cercle, ce qui est exceptionnel – ce tableau compte assurément parmi les calvaires à public nombreux dont il a été question plus haut (chap. 5, II/). Tout en haut, cinq placards à bords arrondis,

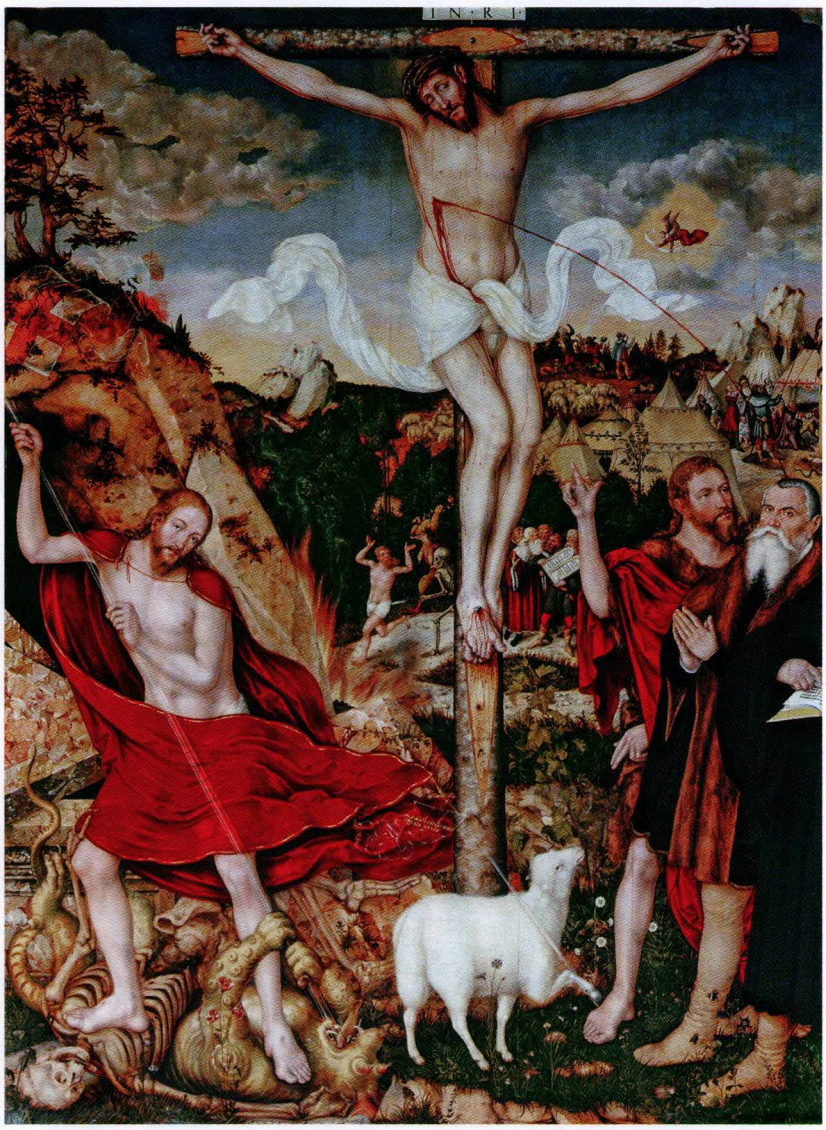


Figure 24 : Lucas Cranach l'Ancien puis **Lucas Cranach le Jeune**, *Retable de Weimar (Épitaphe pour le duc Jean-Frédéric de Saxe et sa famille)*, triptyque, 1550-1555 ; Weimar, Stadtkirche Saint-Pierre-et-Saint-Paul

comportant pour deux d'entre eux jusqu'à une vingtaine de lignes de texte explicatif et sur la gauche une saisissante vue plongeante sur la ville de Jérusalem enserrée dans ses murailles, le chemin allant de la porte centrale au Golgotha étant noir de monde... à l'horizon, une chaîne de montagnes. L'exécution du supplice de crucifixion en est rendue au moment où le porte-lance perce le côté droit du Christ en croix, tandis qu'un bourreau grimpé sur une échelle frappe de toutes ses forces le larron de droite, le mauvais, alors que le bon, à gauche pour le spectateur, semble épargné et se tourne vers le Christ. Au pied de sa croix, les soldats jouant sa tunique aux dés. On peut supposer que parmi les présents, dans le petit groupe compact des femmes voilées sur la gauche, se trouvent Marie, les saintes femmes,

Figure 25 : Heinrich Füllmaurer, *Retable de Montbéliard (Gothaer Tafelaltar)*, triptyque monumental, 1540 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum

saint Jean, mais le renoncement systématique au nimbe, de la part de l'artiste, ne facilité pas leur repérage. Même le Christ est dépourvu de tout nimbe, sa tête pend vers l'avant, il est mort. Entre les murs de Jérusalem et le calvaire, une foule innombrable.

CONCLUSION

Il se pourrait que l'époque de la Réforme coïncide pour une part avec « l'effondrement souvent très rapide des commandes religieuses [passées aux artistes], même dans les régions restées catholiques, ce qui montre que ce phénomène n'est pas à rapporter uniquement au triomphe de la Réforme, mais plus généralement à l'épuisement d'un système[66] ». Il reste qu'un certain nombre d'artistes furent eux-mêmes de chauds partisans de l'iconoclasme, même si les protestants sont en général plus idolophobes (opposés aux idoles et aux images suscitant des rapports « idolatriques ») qu'iconoclastes (en rigueur de terme : casseurs d'images)[67]. Le goût de faire des peintures religieuses, d'en commander et d'en acheter, subit de toute façon comme un coup d'arrêt parmi les protestants, aussi bien parmi les « acheteurs » que parmi les « producteurs ». Certains artistes, en particulier parmi les sculpteurs, craignant d'être bientôt au chômage, se firent médailleurs, tels Christoph Weiditz ou Friedrich Hagenauer, d'autres changèrent de domicile pour aller habiter des villes catholiques. Pour continuer de gagner leur vie, la majorité d'entre eux s'est rabattue sur la gravure, si bien que l'image gravée va devenir l'instrument privilégié de la propagande réformée. C'est probablement l'un des facteurs qui va favoriser la montée en puissance, *de facto*, de ce qui a été dénommé la « chromophobie » des artistes et des publics protestants[68]. L'œuvre de Rembrandt lui-même, sans être résolument a-chromique, ne s'est autorisé au total qu'une palette restreinte. C'est moins vrai pour celle de Jacob Jordaens.

Mais la situation ne doit pas donner lieu à une présentation abusivement simplifiée. Il est clair que le protestantisme ne fut pas durablement déserté par les peintres. Au XVIIe siècle, certains peintres protestants se montreront très actifs. Nous reviendrons donc plus loin sur l'œuvre de certains d'entre eux comme Sebastien Bourdon (chap. 9, VI/4) et surtout Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) (chap. 9, IX/5), qui constitue un cas à part, assurément, un cas archi-connu, très marqué par le milieu calviniste d'Amsterdam, et qui indéniablement « est pour le protestantisme réformé l'unique peintre véritablement accepté, reconnu et montré[69] ».

9

CRUCIFIXIONS POST-TRIDENTINES

(SECONDE MOITIÉ DU XVIe-XVIIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ NEUF TENDANCES POST-TRIDENTINES CONCERNANT LA CRUCIFIXION DANS L'ART
1/ Trois ou quatre ? Le nombre de clous
2/ Avec ou sans ? La couronne d'épines
3/ À droite ou à gauche ? La plaie au côté
4/ Peu ou beaucoup ? Le nombre des présents au pied de la croix
5/ Le Crucifié solitaire, de nuit
6/ Le Crucifié extatique, regardant vers le ciel
7/ Le « Crucifié aux bras étroits »
8/ Le Christ en croix et les âmes du purgatoire
9/ Dieu le Père en buste à l'aplomb du Fils crucifié

II/ PEINTRES VÉNITIENS ET AUTRES ITALIENS
1/ Alvise Donato
2/ Titien
3/ Le Tintoret
4/ Véronèse
5/ Le Greco
6/ Le Caravage et sa postérité
7/ Guido Reni
8/ Federico Barocci

III/ PEINTRES FLAMANDS
1/ Bruegel de Velours, Ter Brugghen, Van der Straet, Van Noordt
2/ Rubens
3/ Van Dyck
4/ Jordaens
5/ Rembrandt

IV/ PEINTRES ESPAGNOLS
1/ Luis de Morales
2/ Pacheco del Rio, Montañés
3/ Velázquez
4/ José de Ribera
5/ Murillo
6/ Zurbarán

V/ PEINTRES FRANÇAIS
1/ Le Prévost des marchands, 1568
2/ La Hyre, Coypel, Vouet
3/ Philippe de Champaigne
4/ Sébastien Bourdon
5/ Charles de La Fosse
6/ Charles Le Brun

CONCLUSION

ישוע הנצרי
מלך היהודים
Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος
ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων
IESVS NAZARE
REX IVDE

INTRODUCTION

Le concile de Trente, avec celui de Nicée II en 787, est l'un des rares qui, du point de vue de l'histoire de l'art religieux chrétien, permettent de distinguer de manière nette un avant et un après et conduisent à une différenciation entre les œuvres susceptibles d'être exposées dans les églises et celles qui, sous un prétexte ou un autre, se verront opposer par le clergé le refus de l'être. Un certain nombre de sujets ou de libertés, en effet, ne seront plus tolérés une fois promulgué, en décembre 1563, lors de la vingt-cinquième et dernière session du concile, le décret sur les reliques et les images, désormais placées sous la haute surveillance et la juridiction de l'évêque et de son clergé. Le présent chapitre se fixe comme premier objectif de retracer le contexte et la genèse de ce décret, et de fournir une idée, fût-elle succincte, des indications concernant le traitement de la Crucifixion données par les manuels prescriptifs qui vont voir le jour après la clôture du concile. Ensuite, avant d'aborder les destins respectifs de la Crucifixion dans l'art italien puis dans l'art flamand, l'art espagnol et enfin l'art français des dernières décennies du XVIe siècle et du siècle suivant, nous avons eu à cœur de présenter les principales tendances ou préoccupations, nous en avons repéré et en désignons neuf en tout, concernant ce sujet dans ce que l'on va appeler durablement l'art religieux post-tridentin.

Au cours des années 1530, du fait de la Réforme et de ses thèses concernant l'attitude à adopter à l'égard des images religieuses (voir chap. 8, III/1), et après une première vague de traités catholiques provenant d'Allemagne et de Suisse et visant à réfuter les thèses de Luther et de Zwingli, se déclencha un débat spécifiquement « intra-catholique » autour de l'art religieux et de l'état dans lequel il se trouvait en raison du présumé laisser-aller de la Renaissance. Ce débat visait pour l'essentiel l'évolution de la peinture religieuse depuis la seconde moitié du XVe siècle jusqu'aux maniéristes. Indépendant, au moins au départ, de toute controverse avec les protestants, un vif désir de rigueur, de réforme des abus et de régénération s'y exprimait néanmoins, ce qui a conduit les historiens, progressivement, à substituer l'expression « Réforme catholique » à celle de « Contre-Réforme », expression qui présentait l'inconvénient de fixer l'attention sur les éléments de réplique aux protestants au détriment du désir de réforme qui couvait depuis longtemps et dont ces derniers ne furent pas les seuls représentants. Ce débat opposa alors, pour simplifier, deux conceptions de l'image, l'une étant inspirée de la théologie grecque et l'autre de la théologie latine[1]. C'est dans ce contexte qu'intervient le dominicain Tommaso de Vio, dit Cajetan (1469-1534), celui que le pape Léon X avait chargé en 1517 de convaincre Luther de se rétracter, et qui échoua. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'on assista alors à la publication imprimée de trois documents majeurs de la théologie de l'image : une nouvelle traduction des actes de Nicée II[2] (voir chap. 3), en 1540, puis l'édition (imprimée) des *Livres carolins*[3] en 1549 et enfin une traduction latine des écrits de Damascène en 1559[4]. Mais c'est surtout le décret « Sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images », promulgué par le concile de Trente lors de sa dernière session le 3 décembre 1563[5], qui va fixer la position catholique en la matière et répondre à Calvin, non avec une salve d'arguments théoriques et historiques, pour le réfuter en bonne et due forme, mais seulement sur le principe, dans l'espoir de mettre un terme aux ravages iconoclastes qui se réclamaient de sa pensée et dont la France était alors la principale victime, depuis 1560[6].

Comme le *horos* de Nicée II a constitué la charte durable de l'art chrétien d'Orient jusqu'à nos jours, le décret tridentin a été celle de l'art sacré catholique durant quatre siècles, jusqu'au concile Vatican II voire jusqu'à nos jours. Ce texte consacre une première partie à la question des reliques puis à celle de la vénération des saints. La question des images vient en dernier. Le concile commence par réaffirmer avec force la légitimité des images saintes et de leur vénération, dans la ligne de Nicée II, concile auquel il renvoie explicitement. Puis il remet en valeur le rôle didactique des images, tout en dénonçant les abus dont elles étaient l'occasion depuis la Renaissance. Il réaffirme hautement la légitimité des images et de leur vénération, et le droit de regard des évêques sur elles[7]. Dans cette déclaration, les pères de Trente songent avant tout à la peinture d'histoire, et restent vagues sur les autres registres de l'art religieux, et pour cause : ils étaient pressés de rentrer dans leurs diocèses respectifs après quatre années d'absence loin de chez eux. Le texte conciliaire, bien que vague à certains égards, est à l'origine des critères qui ont servi dans la pratique, une fois reformulés par les auteurs de manuels[8], aux curés dans leurs paroisses ou aux évêques lors de leurs « visites pastorales » dans leurs diocèses respectifs, pour écarter telle œuvre ou retenir telle autre. Le principal critère de discernement est celui de la « décence », au sens étymologique (*decet*, cela convient) : une image se doit de « convenir » au culte chrétien. Ce critère fondamental se décline ensuite en plusieurs sous-critères. En effet, pour convenir, l'image doit d'abord être « doctrinalement correcte », et donc ne pas être « l'image d'un faux dogme » (*imago falsi dogmatis*). Elle doit se conformer au récit biblique s'il y a lieu, sans en rajouter ni s'en écarter – Véronèse est sommé par l'Inquisition de corriger sa *Cène*, qui contenait des animaux que le récit évangélique ne mentionne pas ; on sait que sa réponse consista à la rebaptiser *Repas chez Lévi*[9], simple tour de passe-passe qui prouve à la fois combien la signification d'une image est malléable et combien l'Église désor-

mais a du mal à contrôler le travail des artistes.

Le respect de l'histoire biblique, selon l'esprit du décret tridentin, exige que chaque personnage soit représenté avec l'âge, le sexe, le vêtement et l'expression qui correspondent à ce que l'on sait de lui (c'est ce qu'on appelle le *decorum*). L'image doit aussi être « correcte » du point de vue des bonnes mœurs et convenances sociales, « ni provocante ni lascive », ce qui implique dignité et noblesse. Charles Borromée (1538-1584), dans son archidiocèse de Milan, insistera beaucoup sur cette idée de noblesse de l'image du Christ. La nudité totale s'en est trouvée exclue d'office. À Rome même, le Christ du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine a été rhabillé d'un linge autour des reins, comme tous les autres personnages – ce qui valut à Da Volterra de peindre des pagnes quatre années durant (d'où son surnom : « Il Braghettone »). Quant au Crucifix avec Christ entièrement nu de Benvenuto Cellini, à l'Escorial (voir chap. 8, I/2), achevé en 1562, soit juste un an avant la promulgation du décret tridentin, il fut mis à l'écart puis recouvert d'un *perizonium*. La peinture se doit également d'être belle, voire somptueuse (rien n'est trop beau pour Dieu), ou du moins en bon état. Bref, les images religieuses en général ont été regardées d'un œil neuf et il est incontestable qu'elles furent, du moins pour un temps, plus surveillées qu'à d'autres époques. De fait, on assiste dans l'art post-tridentin à une raréfaction, sinon à une véritable et durable disparition, des figures trop dénudées et/ou pathétiques[10]. En fait, la chasse aux nudités va provoquer la promotion, dans l'art, de toutes les scènes bibliques autorisant voire réclamant la peinture de femmes dénudées, et la multiplication spectaculaire des sujets correspondants, en particulier dans l'art de la seconde moitié du Grand Siècle : Joseph et la femme de Putiphar, Lot et ses filles, David et Bethsabée, etc.

I/ NEUF TENDANCES POST-TRIDENTINES CONCERNANT LA CRUCIFIXION DANS L'ART

L'esprit critique, celui des humanistes, entre autres, tel qu'il s'est développé aussi par l'habitude de la controverse, apporta dès la fin du XVIe siècle beaucoup de questions et donc d'incertitudes sur les diverses circonstances du supplice de la Crucifixion. Il y avait eu à ce sujet, jusqu'alors, une tradition largement acceptée, au moins dans les grandes lignes. Or, à partir du XVIe siècle, il n'est plus un seul détail matériel de cette forme de mise à mort qui ne soit discuté, qui n'ait ses partisans et ses adversaires[11]. On est frappé de ces contradictions en parcourant les livres de piété du XVIe siècle ; et plus encore en lisant l'ouvrage monumental que le jésuite Jacob Gretser (1562-1625), figure de proue de la controverse de la Contre-Réforme en Allemagne (à Ingolstadt), a consacré à la croix du Christ et à tout ce qui la concerne, en trois volumes (1598-1605), sous le titre *De Cruce Christi, rebusque ad eam pertinentibus* (« De la croix du Christ et de tout ce qui la concerne »)[12]. Cet ouvrage a été précédé de peu par celui de Juste Lipse[13], *De Cruce tres libri*, imprimé pour la première fois à Paris en 1592 puis en 1594 à Anvers, une étude avant tout juridique, mais riche de vingt-deux gravures détaillant lui aussi les diverses manières de fixer un condamné à un *stipes* (tête en haut, ou tête en bas) ou à une croix (de différentes formes), pour qu'il y rende l'âme. Une curiosité s'en mêle, que l'on pourra juger macabre, ou médicale, ou suspecte, et soutient l'enquête. Comment Jésus a-t-il été crucifié ? Fut-il cloué sur une croix déjà dressée, ou sur la croix étendue à terre ? Fut-il fixé par quatre clous ou seulement par trois ? Sa nudité fut-elle voilée ? Conserva-t-il la couronne d'épines une fois fixé en croix et celle-ci dressée, ou bien la lui a-t-on retirée avant le crucifiement ? Le coup de lance lui fut-il donné du côté droit ou du côté gauche ? Autant de questions que les érudits discutaient à perte de vue. Elles ont divisé les esprits des pieuses gens aussi bien que des artistes, au point que les particularités de la Crucifixion varient non seulement d'un artiste à l'autre, mais d'une œuvre à l'autre du même artiste, comme on va le voir. Lipse puis Gretser les passent en revue l'une après l'autre, ce dernier surtout, en controversiste catholique soucieux de damer le pion aux protestants et de défendre contre eux le caractère légitime et sensé du culte catholique de la croix.

S'agissant des œuvres à sujet christique, l'art religieux du XVIIe siècle oscille entre deux grandes tendances auxquelles correspondent deux types de mise en espace. Peut-être celles-ci recouvrent-elles deux esthétiques théologiques. Mais l'on se retiendra de qualifier hâtivement l'une de protestante et l'autre de catholique : les caravagesques du Nord viennent d'Utrecht, bastion de la résistance catholique, et ils sont réalistes et naturalistes ; on peut en dire autant des caravagesques français et italiens ; par ailleurs, Rembrandt a une mère catholique, des fréquentations juives et des curiosités sans frontières ; et l'on se demande si Vermeer n'était pas catholique. Quoi qu'il en soit, et quitte à simplifier, l'on peut distinguer, d'une part, un vérisme d'un genre nouveau, illustré en particulier par Rembrandt (1606-1669), archétype de l'artiste réformé, dans un genre de peinture et de gravure d'histoire qui permet de lire sur le visage du Christ ses sentiments et élit volontiers les intérieurs pour y inscrire des scènes où le mystère se dit dans le jeu ou plutôt le combat entre la pénombre et la lumière, l'intime et le divulgué. Et d'autre part, le monumental à tendance spectaculaire, la *teatralità*, qu'illustrèrent aussi bien, dans la ligne qui fut déjà celle de Michel-Ange, la façon de faire de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) que la tradition baroque des plafonds peints avec ciel illusionniste, comme celui de Lanfranco à Sant'Andrea della Valle[14], un genre voué au service de la

figure centrale et souvent triomphale du Christ, le cadre de prédilection étant cette fois des extérieurs ou le plein ciel.
Ce modèle binaire est assurément trop simple mais peut encore servir de première approximation – et il n'est pas tout à fait faux, à l'époque, que « catholicisme », en art, rime plutôt avec gloire et « protestantisme » avec intériorité. Sauf que pour la Crucifixion, précisément, les cartes se brouillent : rien de plus pathétique et théâtral que la gravure *Les Trois Croix*, de Rembrandt...
Nous laissons de côté la question du mode du crucifiement, qui ne nous intéresse pas directement, comme nous le disions dans l'Introduction générale, et celle de la nudité, qui a été abordée plus haut (voir chap. 8, I/2). L'évolution de la Crucifixion dans l'art après le concile de Trente et au Grand Siècle peut se résumer, nous semble-t-il, par les neuf préoccupations suivantes, autour desquelles il n'a cessé de rôder. Nous commençons par les présenter de manière synthétique ci-après, et les détaillerons dans la suite de ce même chapitre à la lumière des œuvres des artistes vénitiens et autres Italiens (II/), des Flamands (III/), des Espagnols (IV/) et des Français (V/).

1/ Trois ou quatre ? Le nombre des clous.

Combien sont-ils, qui furent utilisés pour fixer le corps du Christ en croix ? Cette question a suscité un vaste débat, qui recouvre toute une histoire[15]. Durant tout le haut Moyen Âge, le Christ avait toujours été représenté attaché à la croix avec quatre clous (on parle alors de « quadriclavisme » de la représentation). Il continuera de l'être de cette façon le plus souvent dans l'art des Orients chrétiens (voir chap. 10 et 13). En revanche, en Occident, à partir du XIIIe siècle, il ne fut plus crucifié en général qu'avec trois clous, les deux pieds étant ramenés l'un sur l'autre et fixés sur la croix par un seul clou (« triclavisme »). Acceptée depuis plus de trois cent cinquante ans, cette dernière tradition avait acquis quasiment la force d'un dogme, mais le XVIe siècle la remit en question, d'où le débat dont nous parlions à l'instant. Bellarmin, qui avait vu à Paris, raconte-t-il, dans la bibliothèque du roi, un antique évangéliaire où le Christ était crucifié avec quatre clous, souhaitait que l'on imitât ces vénérables images du passé. Alphonse Tostat[16], lui, défendait les trois clous ; les Jésuites aussi ; et l'on faisait valoir à l'appui du triclavisme que le cœur de la bienheureuse Claire de Montefalco, ouvert après sa mort, y avait révélé, imprimés dans sa chair, les trois clous de la Passion. Quant à Molanus, théologien de Louvain auteur d'un *Traité des saintes images* paru à Louvain en 1570 puis à Ingolstadt en 1594, il laissait toute liberté aux artistes sur ce point[17]. Ils en usèrent en effet. L'Italie resta toutefois volontiers fidèle à la tradition médiévale des trois clous. En France, au contraire, le Christ fut en général crucifié avec quatre clous (Vouet, Champaigne, Le Brun, etc. : voir V/). Mais cette pratique n'eut jamais le caractère d'une règle intangible. Vouet utilise tantôt trois tantôt quatre clous.
Là où la crucifixion à quatre clous l'emporta, et ce fut le cas massivement dans l'art du Grand Siècle, on peut soupçonner que cette préférence a eu pour motivation non le respect d'une tradition historique précise, minutieusement documentée, mais celui de la « décence » recommandée par le décret tridentin sur les images sacrées (I/), la noblesse hiératique du Christ en croix étant tout de même plus facile à sauvegarder, pour les artistes, s'il pouvait être peint ou sculpté posant dignement les deux pieds, séparément l'un de l'autre, sur un *suppedaneum*, ce que le triclavisme rendait évidemment impossible, imposant au condamné une certaine contorsion. À preuve, parmi tant d'autres partisans du quadriclavisme, les Christ crucifiés de Velázquez (IV/3), Zurbarán (IV/6), Jordaens (III/4), Blomaert, Jan Lievens, Rembrandt (III/5), Coypel, Le Brun (V/6), Dufresnois, Dorigny, Eustache Le Sueur, Simon Vouet, Alonso Cano, Lubin Baugin, Pierre Puget, Philippe de Champaigne (V/3). Mais il s'en trouve parmi eux plusieurs qui ont peint des Christ crucifiés avec un seul clou pour les deux pieds, tel Jordaens (Rennes, musée des Beaux-Arts) et Philippe de Champaigne (Grenoble, musée des Beaux-Arts).

2/ Avec ou sans ? La couronne d'épines.

Tous les artistes ne crurent pas devoir représenter le Christ sur la croix avec la couronne d'épines, même si la majorité d'entre eux continuèrent à le faire. Mais un sculpteur français comme Pierre Puget ou un Italien comme le Bernin s'en dispensèrent, tout comme (parfois, pas toujours) le peintre Antoon Van Dyck. Rubens représenta le Crucifié tantôt couronné tantôt sans couronne. Van Dyck prit les mêmes libertés. Même en Espagne, il y eut des artistes pour représenter le Crucifié sans couronne d'épines[18]. Certains crucifix comme ceux de l'école indo-portugaise de Goa (voir chap. 15, IV/1) ont un Crucifié sans couronne d'épines, comme c'est aussi le cas dans la majorité des fresques monumentales de l'art d'Orient. Il reste que c'est dans les Crucifixions de l'art, et non dans la scène du couronnement d'épines proprement dite, que la couronne d'épines eut sa plus large diffusion, et que l'on en découvre les exemplaires les plus impressionnants[19]. En général, le Christ en croix porte une couronne d'épines, plus discrète dans l'art italien et parfois monumentale, voire cruelle tant est convaincante l'acuité des épines, dans l'art flamand ou allemand

3/ À droite ou à gauche ? La plaie au côté.

Dès les origines de la représentation de la Crucifixion dans l'art (voir chap. 2, fig. 6, 7, 8, 13, 15, 16, etc.), ce fut toujours sur son côté droit que les artistes placèrent la plaie du Christ. Il y avait de bonnes raisons à cela. Pour les théologiens, en effet, cette plaie était symbolique : il fallait donc, pour que fût dite sa bonté

intrinsèque, qu'elle fût située à droite, et non à gauche. La montée en puissance du culte du Saint-Sang et celle des Cinq Plaies ne feront que le souligner. Dans les miniatures ou les vitraux des XIIe et XIIIe siècles, l'Église personnifiée qui venait recueillir le sang dans un calice se présentait toujours sur le côté droit du Christ, tandis que la Synagogue se tenait sur sa gauche, du côté du mauvais larron (voir chap. 4, III/3). Ce symbolisme, qui avait donné à l'art tant de grandeur, semble maintenant avoir perdu sa vertu. On lit chez un Gretser : « Il importe peu de savoir si la blessure fut faite à droite ou à gauche, pourvu que l'on vénère la blessure. » Mais la plupart des artistes restèrent fidèles au placement de la blessure à droite. Rares ont été les crucifixions avec plaie au côté gauche (Cano, Louis Carrache, Vouet, Le Brun). Signalons au passage que cette plaie a un tracé éminemment variable. Parfois béante, surtout au cours des derniers siècles du Moyen Âge, et dégoulinant de sang, un sang qui parfois en jaillit comme d'une source impétueuse, elle est d'autres fois très discrète, presque invisible, et comme déjà cicatrisée... comme elle peut l'être sur son torse dans certaines représentations des apparitions du Ressuscité...

4/ Peu ou beaucoup ? Le nombre des présents au pied de la croix.

Le nombre des personnes présentes au Golgotha fit l'objet, à partir surtout de la seconde moitié du XVIe siècle, d'une discussion et d'une remise en question qui eurent pour conséquence que les Crucifixions à public nombreux de la fin du Moyen Âge, où abondaient les soldats, les cavaliers, les spectateurs les plus divers (voir chap. 5), se raréfièrent et que celles de la fin du XVIe et du XVIIe siècle s'orientèrent de plus en plus souvent vers un calvaire délaissé ou sélectif, où ne subsistaient que très peu de témoins, voire vers un Christ en croix complètement seul, lui et sa croix étant comme perdus dans le paysage[20]. Comme toujours en histoire de l'art, on pourra constater des exceptions à cette règle, non des moindres. Le gigantesque tableau du Tintoret à la Scuola Grande de Venise (voir II/3 et fig. 3), par exemple ; mais c'est à cet égard un rescapé, et *a fortiori* le petit panneau peint sur bois (62 x 42 cm) – ce n'est pas une question de format – de Jean Bruegel de Velours, *Le Grand Calvaire*, de 1604 (Florence, Offices) [voir III/1]. D'autres peintres poursuivront après 1550 la tradition du Golgotha très peuplé (Giovanni Stradano[21]). Mais les esprits critiques de cette époque-là y pointent désormais des erreurs qu'ils énumèrent impitoyablement, en faisant valoir en outre que ces attroupements, qui pis est, deviennent à leurs yeux suspects de distraire la piété : les peintres en tinrent compte et les évitèrent donc. « Le Brun exprime la pensée de son temps lorsqu'il énonce ce principe qu'une Crucifixion, pour être émouvante, ne doit comporter qu'un petit nombre de figures ; celle qui n'en compte que trois, est d'après lui la plus parfaite. » Guido Reni passait pour avoir donné le parfait modèle de la Crucifixion : or, il ne met auprès de la Croix, tout au plus, que la Vierge, saint Jean et Marie Madeleine (voir II/7, et fig. 6). Un Hendrick Ter Brugghen (voir III/1, et fig. 8) en fait autant.

5/ Le Crucifié solitaire, de nuit.

Les deux motifs, la solitude et l'obscurité (ou du moins la tombée du jour et bientôt la pénombre voire la nuit noire), ont eu quelques prédécesseurs dans la peinture, en particulier Giovanni Bellini, *Le Crucifié dans un cimetière juif*, huile sur panneau de peuplier, vers 1501-1503 (ou 1505), Prato, Palais Alberti. Ce panneau est peut-être l'un des tout premiers avec le Christ crucifié sur le Golgotha rendu dans le nouvel espace pictural, avec paysage et perspective atmosphérique, et rigoureusement seul. Il inaugure au tout début du XVIe siècle une importante série de Crucifiés seuls, un sujet où s'illustreront au cours de ce siècle et des deux suivants tous les grands représentants de la peinture à sujets chrétiens, tels Titien[22], Annibal Carrache[23] ou le Greco, et plus tard Federico Barocci (1604, conservé également à Madrid), Guido Reni, Alonso Cano, Van Dyck, Zurbarán, Murillo ou Velázquez et Goya.

Ces deux caractéristiques, solitude du Crucifié et tombée de la nuit, vont faire un demi-siècle plus tard une sorte d'alliance, celle-ci renforçant celle-là. Dans certaines Crucifixions se voit encore comment s'éloignent les derniers témoins : ainsi dans l'un ou l'autre tableau du Greco. Mais la Crucifixion la plus répandue dans l'art du XVIIe siècle, et en tout cas celle qui fut le plus en vogue, montre le Christ seul supplicié sur le Golgotha, en l'absence des deux larrons. Il y a dans cette préférence pour l'image du Crucifié solitaire, qui paraît résulter d'un tri drastique à l'intérieur des nombreuses images de la Crucifixion transmises par la tradition picturale d'Occident, le soulignement et l'exaltation d'une solitude héroïque, et une valorisation programmée, à l'échelle de la culture européenne, de la compassion qu'un tel spectacle doit éveiller chez le spectateur. « Le corps livide du Christ se détache sur un ciel noir, éclairé de pâles lueurs, un ciel plein de menaces qui semble annoncer la victoire de la mort et la fin du monde. Au XVe siècle, la croix se dressait dans bien des tableaux sous un ciel d'azur, et il y avait entre la mort du Fils de Dieu et la sérénité de la nature un contraste qui attendrissait les âmes mystiques [...] Le XVIIe siècle est grave comme le XIIe [...] Que ce soit Guido Reni (II/7), Philippe de Champaigne (V/3), Rubens (III/2) ou Velázquez (IV/3), tous donnent pour fond à la croix un sombre ciel d'orage ; fidèles à l'Évangile (Lc 23,44), ils montrent la nuit envahissant la terre, à l'heure où le Dieu fait homme expire. Une lueur errant au bas de l'horizon laisse presque toujours deviner derrière le Christ les murs de Jérusalem. C'est là que l'Église continuait à enseigner par quelques-uns de ses écrivains que Jésus sur la croix tournait le dos à la ville criminelle et regardait du côté des peuples qui attendaient la lumière[24]. »

6/ Le Crucifié extatique, regardant vers le ciel.

Le nombre de Christ en croix encore vivants et levant les yeux vers le ciel est en hausse à la fin du XVIe siècle et au Grand Siècle, au point de constituer une des caractéristiques du sujet à cette époque. Federico Barocci est l'auteur d'une Crucifixion où le Christ en croix (voir II/8), rigoureusement seul dans un paysage urbain où l'on ne distingue pas la moindre silhouette humaine, a les yeux tournés vers le ciel et quasiment révulsés. Le Greco est un autre témoin de cette évolution (II/5). Le Christ sur la croix a deux attitudes, selon qu'il est représenté vivant ou mort. Vivant, il rejette toujours la tête en arrière et lève les yeux au ciel. Le peintre entend convoquer l'attention non sur la souffrance du Christ, mais sur sa profonde soumission à la volonté du Père. Les phases de l'agonie et les spasmes ainsi que les souffrances physiques importent assurément moins aux yeux des spirituels de cette époque (d'Ignace de Loyola à Bérulle, en passant par François de Sales) que les états intérieurs du Christ auxquels chaque chrétien est appelé à s'associer, et qu'il doit apprendre à faire siens. L'autre possibilité, qui consiste à représenter le Crucifié mort, la tête inclinée sur la poitrine, se fait alors moins fréquente, même si elle continue d'inspirer des maîtres, tels Velázquez (voir IV/3, et fig. 16), ou Luis de Morales, dont le Christ a la tête presque droite mais les yeux clos (une Crucifixion triclaviste, vers 1566, huile sur panneau de 165 x 136 cm, conservée au Prado : fig. 15).

7/ Le « Crucifié aux bras étroits ».

Cette expression consacrée par l'usage chez les historiens et les historiens de l'art recourt à une figure de style, l'hypallage. Elle désigne en réalité une sous-famille de Christ en croix dont les bras forment un angle aigu, par différence d'avec les Crucifiés jusqu'alors les plus fréquents, dont les bras sont presque horizontaux, ou du moins forment ensemble un angle obtus, nettement plus large que l'angle droit. Dans certains tableaux, l'angle est très aigu et les bras disposés de manière presque verticale : ainsi dans le monumental tableau de Jacob Jordaens exposé à la cathédrale Saint-André de Bordeaux (voir III/4).

Vivant ou mort, le Christ est parfois représenté sur la croix la tête placée beaucoup plus bas que la traverse et les bras presque perpendiculaires. C'est ce qu'on a appelé à tort « le Christ janséniste », car on a cru y reconnaître un Christ qui ne serait pas mort pour tous les hommes, mais seulement pour le salut de quelques-uns. À ce supposé « Crucifié janséniste », s'opposerait censément un « Crucifié catholique », mort pour tous et conforme en cela à ce qu'affirme la Première Épître à Timothée : « Dieu veut que tous les hommes soient sauvés » (1 Tm 2,4). En réalité, il n'y a pas eu de Christ janséniste, et il n'y avait d'ailleurs pas de Christ qui fût caractéristique de ce courant religieux. Cette façon de caractériser le Crucifié aux bras étroits en y voyant l'expression d'une doctrine janséniste ou jansénisante recouvre une erreur de diagnostic qui a été réfutée il y a déjà plus d'un siècle[25]. Ladite manière de peindre le Crucifié est antérieure au jansénisme et lui est étrangère. Elle fut illustrée par des peintres qui ne lui doivent rien, comme en témoignent entre autres certaines Crucifixions peintes par Rubens ou Van Dyck[26]. Son apparition s'amorce dès les derniers siècles du Moyen Âge. L'on a été jusqu'à soutenir qu'il en aurait existé dans l'art italien des exemples de loin en loin dès la fin du XIIIe siècle[27]. En tout état de cause nous avons rencontré plus haut un petit tableau de Francesco Traini (voir chap. 6, II/2 et fig. 5) avec un Christ crucifié dont les bras forment un angle aigu, imputable, non pas à quelque spéculation théologique sur le petit nombre des sauvés, mais tout simplement à des contraintes matérielles, en l'occurrence à la forme pointue du panneau peint, comme dans certaines sculptures faites d'une pièce en ivoire ou en bois où c'est soit la corne soit la branche où le tronc dans laquelle le Crucifié est sculpté qui excluent a priori les bras écartés à l'horizontale. Au cours des deux siècles suivants, les bras du Crucifié commencent de former un angle pas encore aigu mais se rapprochant de l'angle droit dans les Crucifixions du XVe et du XVIe siècle[28], ainsi chez Albrecht Altdorfer (voir chap. 8, II/2, fig. 16), pas avant.

Au XVIIe siècle, en revanche, le motif des bras rapprochés est à la fois plus net et plus fréquent. Rubens, Van Dyck[29] en peignirent plusieurs pour les églises des Flandres, Le Brun pour les églises de Paris, sans que leurs contemporains en eussent jamais suspecté l'orthodoxie sotériologique. Les artistes du XVIIe siècle ne manquent pas, notamment parmi les artistes français (outre Charles Le Brun, Charles de La Fosse, Noël Coypel), qui semblent avoir apprécié l'éloquence de cette posture apparemment plus douloureuse, qui rapproche la Crucifixion du supplice de pendaison. En peinture, on peut mentionner Giulio Carponi et son tableau de 1648 conservé à la Galleria dell'Accademia de Venise ; et en sculpture, le relief de Pierre Puget (1620-1694) conservé au musée du Louvre (RF 3621) : les avant-bras du Christ sont verticaux. Un autre exemple éloquent est *Le Christ avec sainte Madeleine*, de Giovanni Battista Langetti (1625-1676), à Venise, église du couvent de Santa Teresa[30].

8/ Le Christ en croix et les âmes du purgatoire.

Le purgatoire a été dépourvu d'images jusqu'à la fin du XIVe siècle. Ce sujet commence alors timidement, du fait surtout de la critique sévère de tout le système des indulgences par les protestants, et va se développer au cours des deux siècles suivants et atteindre son sommet au XVIIIe siècle[31] (voir chap. 11, I/). À l'époque de la Réforme catholique, compte tenu de l'insistance sur le purgatoire et en raison de l'importance prise par la question des indulgences dans l'espoir d'un raccourcissement de la durée des peines à

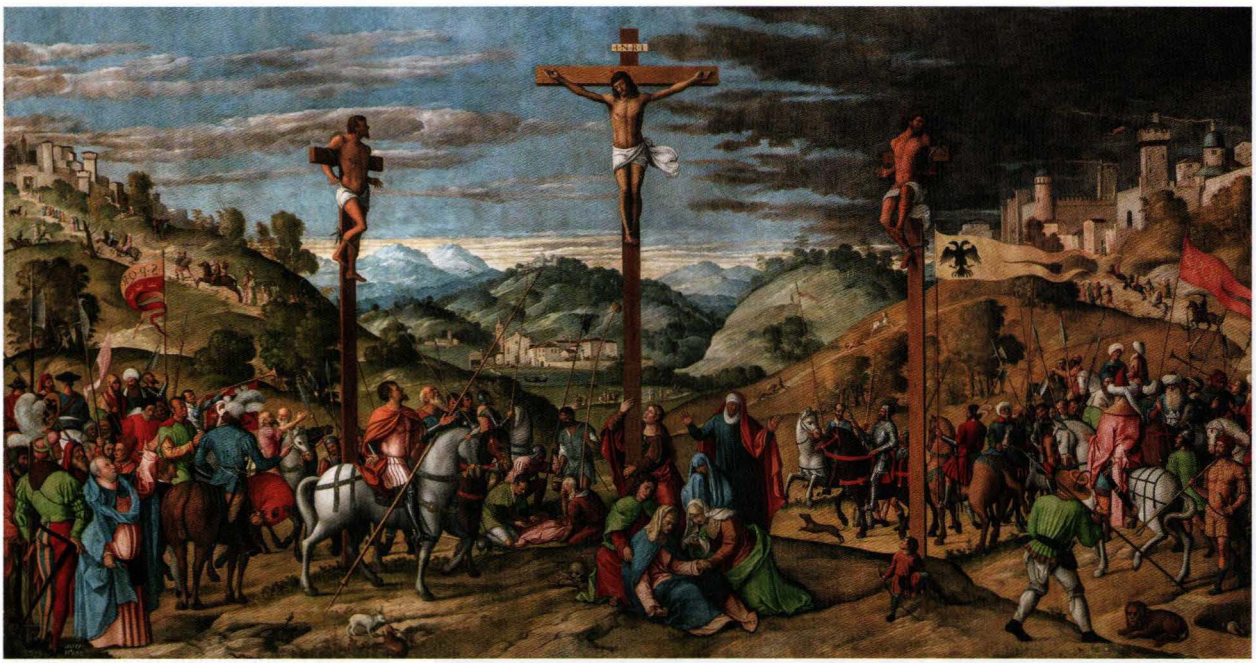


Figure 1 : Alvise Donato, huile sur toile, 410 x 770 cm, vers 1550 ; Venise, Gallerie dell'Accademia

endurer par les pécheurs au purgatoire, auquel peuvent contribuer les messes célébrées en série par les prêtres « pour les âmes du purgatoire », un nouveau sujet va naître, où sont juxtaposées la Crucifixion et sous elle les âmes en voie de purification. Ce sujet a été illustré par un Louis Carrache (1555-1619), dans une grande huile sur toile (280 x 192 cm) de 1614, exposée à Santa Francesca Romana de Ferrare, (fig. 7), qui laisse apparaître dans l'angle supérieur gauche la silhouette aérienne de Dieu le Père ouvrant les bras en signe de pleine acceptation du sacrifice de son Fils pour les âmes du purgatoire (celles des patriarches exclusivement, dirait-on) massées dans le bas du tableau sous la forme de pénitents nus où les vieillards abondent, l'un d'eux levant vers le Crucifié un fagot de bois, peut-être une manière de réclamer qu'il ne contribue pas à alimenter le feu (voir II/7)...

On peut rapprocher l'émergence de ce sujet d'une autre juxtaposition, illustrée par un Jean Bellegambe, dans son *Triptyque du bain mystique* conservé à Lille au palais des Beaux-Arts, daté « vers 1515 » : cette fois, le Christ en croix domine une cuve baptismale où se plongent des hommes et des femmes adultes désireux de s'unir aux effets bénéfiques de la rédemption.

9/ Dieu le Père en buste à l'aplomb du Fils crucifié.

La banalisation progressive de la figure de Dieu le Père en buste, âgé, bienveillant et bénissant, et le soulignement de la qualité de Fils unique de Dieu du Rédempteur vont favoriser ce qu'on peut appeler une « descente » du Père dans les tableaux consacrés à la Crucifixion, si bien qu'à partir de la fin du XVIe siècle se multiplient les figures du Christ en croix « sommé » par celle de Dieu le Père, une Colombe complétant le groupe en Trinité, et contribuant à la constitution d'une variante qu'il est possible de désigner comme « Crucifixion trinitaire ». Elle ne se confond pas avec le type iconographique Trône de grâce (voir chap. 6, I/), ne vise à proprement parler ni l'eucharistie ni la Trinité, mais suggère la présence invisible et silencieuse du Père au Golgotha, qui fonctionne comme un sceau approbateur. Cette évolution peut s'observer sur tous les supports, dans l'art du vitrail (Sainte-Chapelle de Champigny, de 1538) comme dans la peinture de tableaux d'autel (Luca Giordano, 1634-1705, *Les Saints protecteurs de Naples adorant le crucifix*, 1660-1661, Naples Capodimonte). Néanmoins il convient de souligner que certains des peintres qui ont le plus traité le sujet (Annibal Carrache, Dürer, Lucas Cranach l'Ancien, le Greco, Rembrandt, Rubens, Van Dyck...) se sont abstenus de toute figuration de Dieu le Père en buste à la verticale du Crucifié.

II/ PEINTRES VÉNITIENS ET AUTRES ITALIENS

1/ Alvise Donato.

La Crucifixion de grandes dimensions (410 x 770 cm, une huile sur toile) des années 1550 qui se trouve aujourd'hui

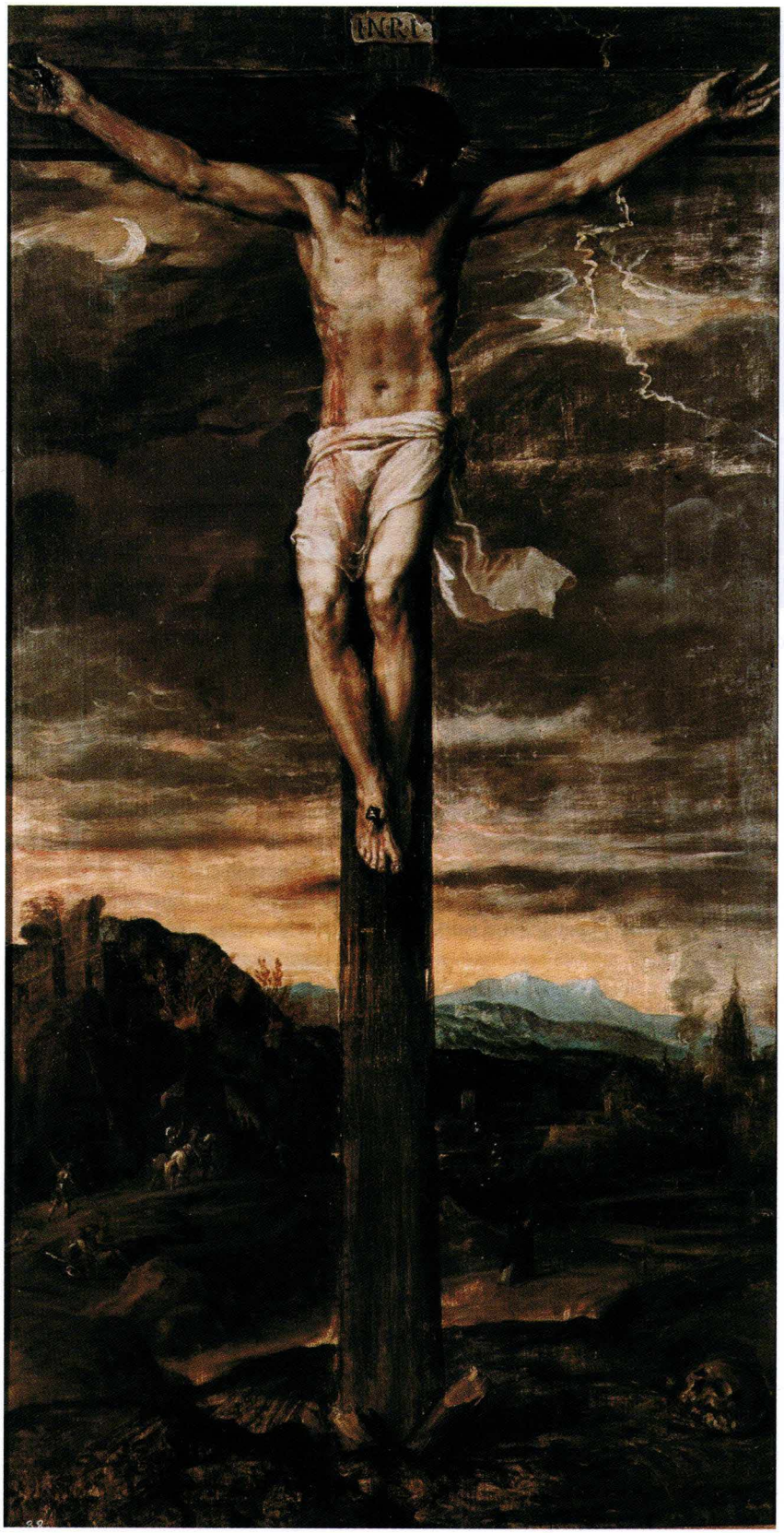


Figure 2 : Titien, *Crucifixion*, huile sur toile, 214 x 109 cm, vers 1555 ; Escorial, Monastero di San Lorenzo

aux Gallerie dell'Accademia de Venise (fig. 1) est traditionnellement attribuée à Alvise Donato (1528-1568) – mais cette attribution a été récemment contestée[32]. Cette toile ornait à l'origine le réfectoire du couvent San Giorgio in Alga de Venise, résidence des chanoines réguliers dénommés les Fratelli Turchni, une église supprimée par les décrets napoléoniens. Elle fut alors envoyée à Vienne, en 1838.

Il est probable que le personnage au premier plan dans l'angle inférieur gauche, qui lève le bras gauche vers le Christ en croix en regardant vers lui, est l'abbé commanditaire. Sur un superbe cheval à la robe grise, siège sans doute le centurion ici converti en porte-lance (celle-ci est adossée sur l'encolure de son cheval). Les condamnés ont été fixés sur des croix très hautes, scénario qui a permis au peintre de disposer à l'horizon un paysage de montagnes très soigné et vivant, Jérusalem étant juchée censément sur celle de gauche, le lac par-devant, avec une embarcation en forme de gondole vénitienne désignant peut-être le lac de Tibériade ou de Capharnaüm. Les peintres de ce temps s'essayaient à rendre la Terre sainte de leur mieux, sans y être jamais allés. Les pèlerins et les peintres sont deux catégories qui restèrent longtemps dissociées.

2/ Titien.

On doit à Titien (1485-1576) une *Crucifixion*, une huile sur toile de 371 x 197 cm, datant de 1558, aujourd'hui à Ancône, dans l'église Saint-Dominique[33]. L'atmosphère est crépusculaire : quel contraste avec tant de Crucifixions sur fond de ciel bleu, comme celles de Fouquet ou de Raphaël (voir chap. 8, I/1) ! Le Christ, dont la tête rayonne, a été cloué sur une croix assez haute

pour le placer nettement au-dessus des témoins. Le sang coule abondamment des paumes sur les avant-bras et de la plaie au côté jusqu'au *perizonium*. Marie se désole en se tordant les mains, saint Jean écarte les bras en regardant le Christ. Un religieux placé derrière la croix s'est agenouillé en enserrant son pied de ses bras. Sans doute s'agit-il d'un dominicain, d'après l'habit, et peut-être, compte tenu de l'emplacement de ce tableau, peut-on y voir saint Dominique (bien qu'il ne soit pas nimbé, pas plus que Marie ou saint Jean). Le paysage derrière Marie est en feu, quoique ce détail n'ait pas la moindre racine scripturaire.

Titien avait peint trois ans plus tôt, en 1555, un autre Christ en croix, une huile sur toile (214 x 109 cm) conservée au monastère San Lorenzo de l'Escorial (fig. 2), cette fois rigoureusement seul, avec comme dans le tableau précédent une tête de mort au pied de la croix, un paysage aride où de minuscules silhouettes s'éloignent, des lointains montagnards bleutés, un ciel très sombre avec un croissant de lune sur la gauche et un éclair sur la droite. La tête du Christ, une fois n'est pas coutume, s'incline sur sa gauche. Il s'agit encore d'une Crucifixion triclaviste.

En 1566, il réalisera une huile sur toile (137 x 149 cm) intitulée *Le Christ et le bon larron* et conservée à la Pinacothèque nationale de Bologne, une sorte de gros plan privilégiant leur entretien sans plus s'occuper ni de l'autre larron, ni des témoins au pied de la croix, et les montrant l'un et l'autre en hauteur (on ne voit pas le sol) ; le larron, un beau jeune homme, est en train de parler en usant de ses bras avec une liberté qui étonne chez un crucifié, tandis que Jésus a la tête inclinée. Elle rayonne d'une lumière surnaturelle.

3/ Le Tintoret.

Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1519-1594), a peint au moins six Crucifixions, entre 1552 et 1565. Elles sont de formats très divers et surtout leur complexité varie du tout au tout, allant d'une toile où le Christ lève la tête vers le ciel (avec seulement trois personnages qui le contemplent, des contemporains, parmi lesquels un clerc mains jointes en surplis avec une étole), à la fameuse toile de 12 m de large de la Scuola Grande de San Rocco à Venise, la plus célèbre de toutes, en passant par des compositions intermédiaires.

La plus ancienne Crucifixion (202 x 245 cm) peinte par le Tintoret, en 1542, a été récemment restaurée, et se trouve à Padoue aux Musei Civici Eremitani. Au pied de la croix sont présentes cinq femmes élégamment vêtues dont Marie, retenue par une compagne mais en train de défaillir et de glisser à terre. Un saint Jean d'allure christique s'entretient avec l'une d'elles, en tournant le dos à la croix, une fois n'est pas coutume. Seule la Madeleine et un homme enturbanné en qui l'on peut voir le centurion converti, en dépit de son habillement qui n'a rien de militaire, ont le regard tourné vers le Crucifié. Au second plan et à l'horizon, deux cortèges et de nombreux cavaliers à petite échelle, en train de s'éloigner vers Jérusalem, dont on voit les édifices se détachant sur la partie gauche de l'horizon. L'impression globale est celle d'une fuite généralisée à laquelle cède une foule en proie à une grande agitation.

Un Calvaire du Tintoret, des années 1550 (huile sur panneau, 126 x 168 cm), se trouve au musée Soumaya de Mexico, avec ses trois croix, sans les témoins habituels, hormis une petite troupe qui s'éloigne[34]. Une autre Crucifixion du même artiste se trouve à la Galleria dell'Accademia de Venise qui, par son format (282 x 445 cm, des années 1554-1555) et l'agitation de nombreux figurants, annonce elle aussi celle de la Scuola Grande. La plus tardive de toutes, jusqu'à plus ample informé, date de 1568, c'est une huile sur toile (341 x 371 cm) qui se trouve exposée à l'église de San Cassiano de la ville. Elle présente la particularité de montrer les trois croix du Golgotha regroupées sur le côté droit, rangées en file et vues de trois quarts. Un homme juché sur une échelle adossée à la croix du Christ est en train d'y grimper pour y fixer le *titulus*.

La fameuse toile panoramique de la Scuola Grande, peinte en 1565, est sans conteste l'une des plus grandes peintures jamais réalisées sur ce sujet. De plus de 12 m de large (536 x 1244 cm), elle occupe à elle seule tout le mur du fond de la Sala dell'Albergo, qui servait de réfectoire (fig. 3)[35]. Les dictionnaires et articles en ligne citent volontiers le mot de Jean-Paul Sartre disant d'elle qu'elle n'a pas été faite pour signifier l'angoisse mais bien pour la provoquer[36]. C'est en tout cas la plus vaste que l'artiste ait jamais peinte, il l'a même conçue trop large pour le lieu destiné à l'accueillir si bien qu'elle a longtemps été recourbée voire pliée aux deux extrémités... jusqu'à un incendie suivi d'une restauration – survenus en 1900 –, au terme de laquelle la toile fut amputée de ses parties pliées. La scène se déroule sur fond de ciel orageux et venté. La Crucifixion proprement dite est bordée d'une marée de scènes secondaires où le personnage principal risquait d'être perdu de vue, n'étaient son format colossal et sa position centrale. Le drame s'est mué en spectacle, et l'œil, invité à être gourmand et à se régaler, a l'embarras du choix. Seul le Christ est déjà en croix. Le crucifiement des deux larrons est imminent, mais leurs croix ne sont pas encore dressées. On est en train de coucher sur sa croix le larron de droite ; quant à celui de gauche (le bon larron, à la droite du Christ), il vient d'être fixé sur la sienne, qu'on est en train de lever – montré en train de tirer vigoureusement sur une corde, un homme aide à la manœuvre, au pied duquel le peintre a déposé toute une collection de fins pinceaux, pas loin du panneau avec sa signature. Le Calvaire est décidément le haut lieu d'un affairement multiple. Tout tourne autour du Christ en croix. Athlétique, nimbé de lumière, il semble vouloir prendre dans ses bras le monde entier. Le Tintoret était connu pour sa

Figure 3 : Le Tintoret, *Crucifixion,* huile sur toile, 536 x 1 224 cm, 1565 ; Venise, Scuola Grande di San Rocco, Sala dell'Albergo

rapidité d'exécution, mais il reste permis de s'étonner admirativement qu'il ne lui ait pas fallu plus d'un an pour réaliser cette œuvre, surtout quand on a le loisir de s'en approcher et de constater à quel point elle est soignée dans le détail.

4/ Véronèse.

Paolo Caliari, dit « il Veronese » (1528-1588) en raison de sa naissance à Vérone, a peint la Crucifixion à plusieurs reprises, mais seulement à la fin de sa vie. Durant cette période, son style changea nettement, sans doute en raison des recommandations du concile de Trente et de celles des manuels orientant la production de l'art de la Contre-Réforme, dont Véronèse devint un des principaux représentants à Venise[37]. Ce fut pour la ville de Venise un moment difficile, en raison de l'épidémie de peste de 1576 et de l'expansionnisme turc favorisé par le déclin de la puissance maritime de la Sérénissime sur l'Adriatique, un phénomène que sa victoire lors de la bataille de Lépante (1571) n'a pas pu endiguer mais a seulement ralenti. D'où un climat d'inquiétude qui se reflète dans la tonalité en général sombre de ses Crucifixions et la prédominance des sujets religieux dans sa création des dix dernières années de sa vie. Sur la dizaine de Crucifixions de Véronèse, il n'en est que trois qui présentent le Christ entre les deux larrons (Padoue, Musei Civici ; Paris, musée du Louvre ; Venise, Gallerie dell'Accademia), tandis que les autres l'isolent comme s'il avait été crucifié seul sur le Golgotha. Sont dans ce dernier cas celles de Gênes, de Budapest, de Venise San Sebastiano et de Venise San Lazzaro.

Sa grande Crucifixion (305 x 165 cm) de l'église San Lazzaro dei Mendicanti à Venise (vers 1580) est d'un schéma de composition d'une simplicité médiévale, avec le Crucifié juché sur une haute croix, carrément au-dessus de Marie et Jean debout à son pied. L'obscurité y est presque totale et le paysage complètement voilé par des nuages éclairés par des lueurs de pleine lune, comme l'est d'ailleurs le *perizonium*. Le Christ est mort, il paraît apaisé, sa plaie au torse est placée très bas, presque sous les côtes, et c'est la seule des cinq qui saigne visiblement – l'insistance du peintre, dans cette toile comme d'ailleurs dans les autres, ne porte pas spécialement sur le sang répandu, elle n'invite pas à un culte du Saint-Sang, mais insisterait plutôt sur l'ouverture du ciel consécutive à l'acte rédempteur, objet d'une participation liturgique céleste signifiée en haut du tableau par trois rangées de puttis aux têtes rougeoyantes... La Crucifixion conservée dans l'église San Sebastiano de la même ville, peinte l'année suivante (1581), moins obscure, est aussi moins tragique. En plus de Jean, qui se tient les mains, et de Marie, qui semble avoir perdu conscience, une jeune femme qui lui tient la tête et la Madeleine, dont le regard est tourné vers le Crucifié – pas de sang sur son corps, pas de bourreaux, pas de soldats, pas de badauds...

Celle du musée des Beaux-Arts de Budapest (une huile sur toile de 190 x 149 cm)[38] (fig. 4) présente la particularité iconographique d'un Christ en croix enveloppé d'une mandorle lumineuse : c'est l'un des rares cas, dans l'art italien du Cinquencento, de « staurophanie », de Crucifixion traitée comme une théophanie. La Madeleine entoure le bas de la croix, tandis que la Sainte Vierge est effondrée, couchée entre les genoux de saint Jean assis qui lui tient la tête, qui est retournée vers le Fils en croix. Dans le fond se voit Jérusalem, avec ses tours et ses coupoles. Quant à la Crucifixion de Véronèse conservée aujourd'hui au Palazzo Bianco de Gênes, de nouveau de très grand format (326 x 197 cm), avec encore une fois une Vierge écroulée tenue par Jean et une Madeleine touchant le bas de la croix, elle est plongée de nouveau dans l'obscurité, mais le Crucifié, de la tête duquel émanent des rayons, est vivant et regarde vers le haut, ce qui annonce la tendance dominante d'un certain nombre de Crucifixions du siècle suivant (voir le Greco, le Guerchin, Guido Reni).

Trois Crucifixions de Véronèse présentent le Christ flanqué des deux larrons crucifiés en même temps que lui. Celle des Musei Civici de Padoue est un petit tableau (64 x 58 cm) envahi lui aussi par un ciel d'un noir d'encre, avec Jérusalem dans le fond.

La Crucifixion du Louvre est un tableau carré (102 x 102 cm) de datation incertaine (entre 1580 et 1588 ; certains indiquent 1582)[39]. Les trois crucifiés en croix y sont placés sur la gauche, en file, et vus par en dessous ; le plus jeune des larrons, imberbe, à la gauche du Christ est quasi nu, tandis que l'autre, un homme d'âge mûr, est plus décent. Deux échelles sont adossées aux croix, des bourreaux s'affairent. Au premier plan, un groupe comprenant la Madeleine tête nue et cheveux dénoués enserrant le pied de la croix du Christ, saint Jean soutenant la Vierge qui est évanouie. Il se retourne vers une femme entièrement voilée dans un drap jaune, sur l'identité de laquelle il est permis d'hésiter. Le Christ est nimbé. Ses deux pieds sont l'un au-dessus de l'autre, fixés d'un seul clou sur un *suppedaneum*.

La composition la plus vaste (287 x 447 cm) est la Crucifixion conservée

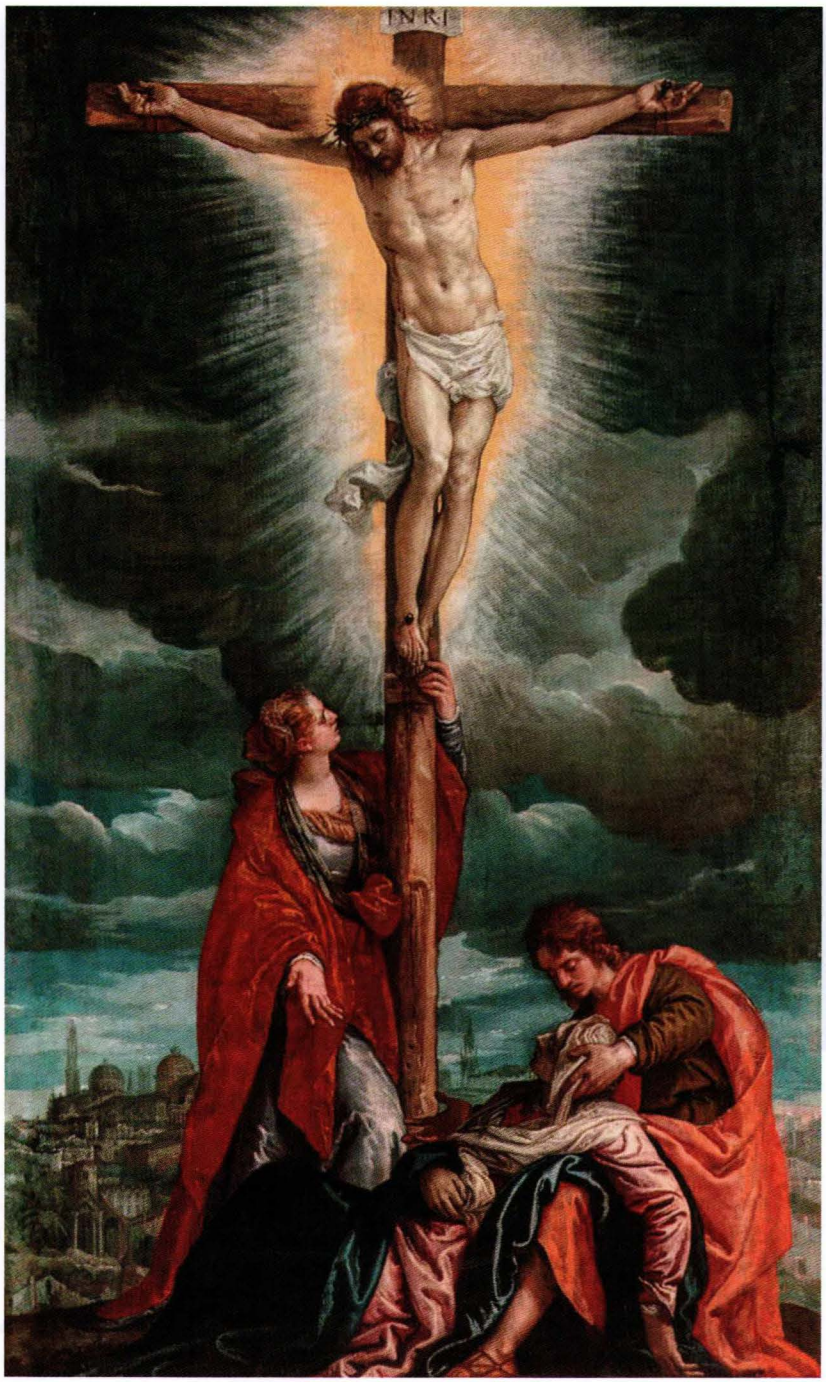


Figure 4 : Paolo Véronèse, *Crucifixion*, huile sur toile, 149 x 90 cm ; Budapest, musée des Beaux-Arts

aux Gallerie dell'Accademia de Venise, qui présente de nouveau les trois croix sur le côté gauche, avec un soldat en train de grimper à l'échelle adossée à la croix du Christ pour y fixer le *titulus*, Madeleine debout parlant au Christ et derrière elle le groupe qui entoure la Vierge, le porte-lance agenouillé en train de se convertir, et derrière des soldats à cheval, s'éloignant pour rentrer à Jérusalem, dont l'architecture et l'enceinte fortifiée sont cette fois mises en relief, cette dernière installée sur une hauteur. Dans le groupe de figures au pied de la croix, qui rappelle celui de la Crucifixion du Tintoret, la Vierge s'évanouit. La tête du cheval monté par un cavalier, sur la droite, est l'objet d'une attention particulière, qu'on pourra juger excessive voire déplacée, tout comme le soin apporté aux murailles d'enceinte de Jérusalem. Car le regard est aimanté en priorité par ces « détails », et aussi par l'improbable trouée lumineuse au centre, non par la Crucifixion elle-même, qui est censément le sujet principal de ce tableau...

5/ Le Greco.

Venant de Crète, Domenikos Theotokopoulos, dit le Greco (1541-1614), arrive à Venise en 1567. Il peint d'abord des icônes de style byzantin pour la communauté grecque de la ville, puis séjourne à Rome entre 1570 et 1572. Impressionné mais aussi indisposé par la peinture de Michel-Ange, il n'en propose pas moins, en vain, comme on le devine, de remplacer le *Jugement dernier*, alors contesté par la Curie romaine, par « une peinture plus décente et vertueuse », conforme aux critères édictés par le concile de Trente – ce projet ne lui vaudra pas que des amis. Par la suite, il est attiré par l'atelier de Titien, d'où il observe le Tintoret dont il adoptera la spontanéité du trait. Il se rend ensuite en Espagne en 1576 et finit par se fixer à Tolède en 1577, attiré par la proximité du chantier de l'Escurial. Mais n'étant pas parvenu à plaire au roi d'Espagne Philippe II, il se consacra à sa clientèle de la ville andalouse. Il y est resté jusqu'à sa mort en 1614.

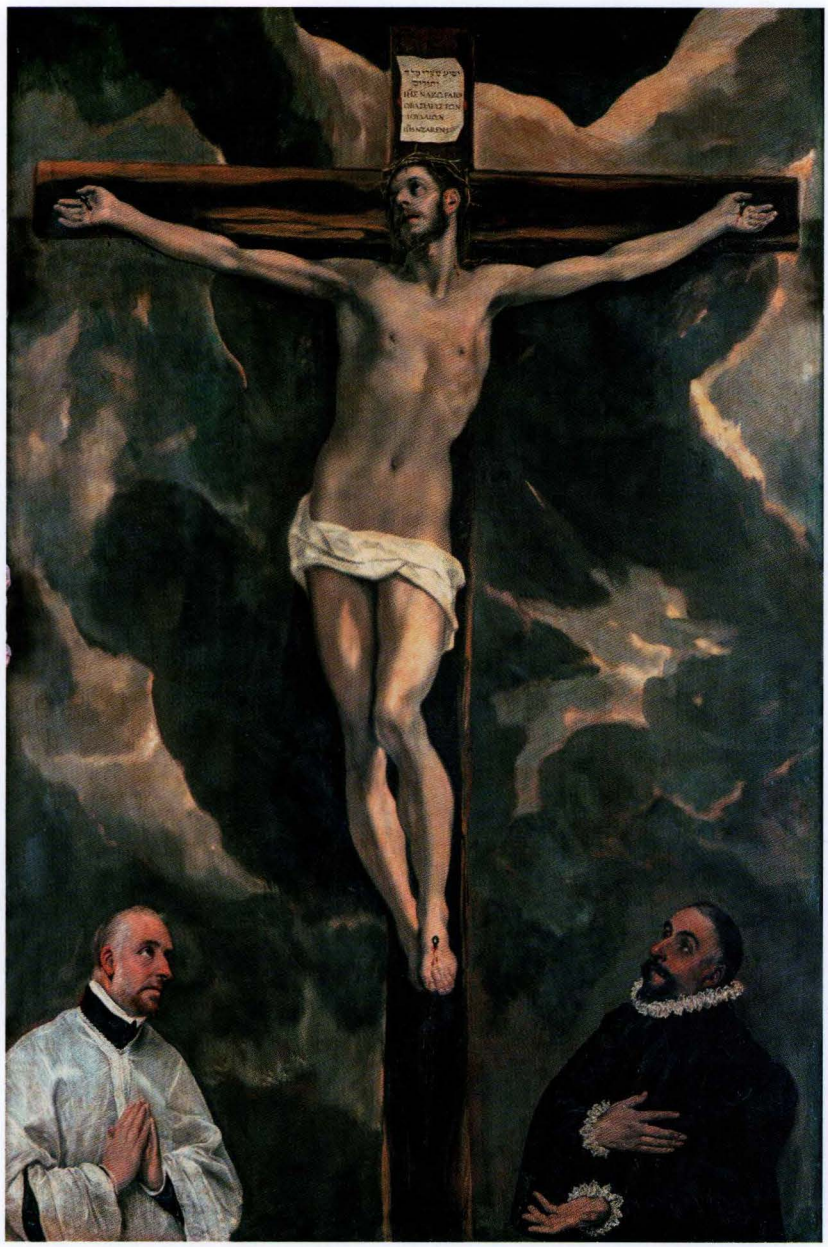
Le Greco a peint au moins une dizaine de fois le Christ en croix, mais s'est toujours affranchi du Golgotha en ce sens qu'il l'a parfois représenté rigoureusement seul[40] et qu'il s'est en tout cas toujours dispensé, pour ce sujet, des

deux larrons crucifiés avec Jésus, des prêtres juifs et des badauds, le plus souvent aussi des soldats romains, pour se concentrer sur la figure d'un Christ à la silhouette très allongée, tantôt mort, ou agonisant, ayant l'air de regarder vers le sol (Madrid, Prado), ou bien la tête tombant sur le sternum (Londres, coll. part.), tantôt vivant et pour ainsi dire actif, la tête se relevant et le regard se tournant vers le ciel (Paris, Louvre) – comme l'avait fait Michel-Ange dans son fameux dessin de 1541 (voir chap. 8, I/2). L'atelier du Greco est souvent revenu sur ce sujet, mais il ne nous est guère parvenu de versions qui soient incontestablement de sa main. Le plus remarquable est néanmoins le grand tableau du musée de Cleveland, où le Christ en croix a été représenté rigoureusement seul.

Son tableau du Louvre, *Le Christ en croix adoré par deux donateurs*, des années 1580-1585, une huile sur toile de 248 x 180 cm, est très original (fig. 5)[41]. La base de la croix n'est pas représentée, pas plus que le sol ou le paysage alentour. La Vierge et saint Jean, qui d'habitude sont au pied de celle-ci, pour ainsi dire fidèles au poste, sont absents. La croix se détache sur un ciel d'orage à la tombée du jour, peint de manière très « météorologique » et symbolisant sans doute l'obscurité qui a envahi le monde lors de la mort du Christ (Lc 23,44). « La figure du Christ représente l'élégance et la beauté de la *maniera* ; il n'y a pas, chez lui, trace de souffrance ni de douleur [...] Cette élégante retenue est complétée par la piété de bon aloi des deux figures en adoration en bas du tableau. » « En supprimant le paysage et en introduisant l'anachronisme de deux donateurs contemporains – comme bien d'autres l'avaient fait avant lui depuis les derniers siècles du Moyen Âge, notamment un Fra Angelico plaçant un saint Dominique seul au pied de la croix (voir chap. 6, VI/2) –, l'artiste a renoncé à l'aspect narratif pour présenter le sujet comme une image de piété[42]. » Le Christ crucifié est ici l'expression visible de la foi des donateurs.

Au pied, en effet, de part et d'autre de la croix, le Greco a placé deux de ses contemporains, dans la tenue de leur époque. L'un d'eux est un ecclésiastique en surplis, c'est lui qui a passé commande de ce tableau vers 1590 pour les sœurs hiéronymites de Tolède, où le peintre s'est établi lors de son arrivée en Espagne en 1577 ; l'autre est un laïc, un noble à fraise. Tous deux prient en regardant le Christ ou lui rendent hommage dévotement. Comme cette toile

Figure 5 : Le Greco, *Le Christ en croix adoré par deux donateurs*, huile sur toile, 248 x 180 cm, vers 1590 ; Paris, musée du Louvre



INRI

Figure 6 : Guido Reni, *Crucifixion*, huile sur toile, 261 x 174 cm, 1639 ; Modène, Galleria Estense

était placée au-dessus de l'autel où l'on commémore la mort du Sauveur lors de l'eucharistie, les deux portraits coupés à mi-corps apparaissaient au niveau des yeux du prêtre, qui était ainsi encouragé à prier pour ou avec les deux hommes. La torsion du corps du Supplicié et le mouvement des nuages dans le ciel sont caractéristiques de l'art maniériste du peintre tout en s'inspirant de Michel-Ange. Jésus a le regard tourné vers son Père. Son corps focalise davantage l'attention que dans les autres Crucifixions. La scène historique de sa mort donne lieu ici à une peinture de dévotion comme le recommandait le mouvement de la Réforme catholique. Le Greco et son atelier ont souvent repris ce sujet après 1600. Le corps du Christ a un canon étiré et une torsion maniériste qui semblent l'élever vers le ciel. Dans ses Crucifixions d'après 1600, relevant d'un maniérisme exacerbé, le Greco peint le corps du Christ encore plus allongé. Dans cette toile, le Crucifié a un volume et un modelé d'une perfection rarement atteinte dans d'autres œuvres du maître. Les deux donateurs ont des physiques chers au Greco, avec des têtes petites mais des visages allongés. Comme le Supplicié lui-même, les nuages au dessin zigzaguant sont en mouvement dans le ciel. Ils sont caractéristiques de l'expressionnisme du maître. Les effets d'ombre et de lumière participent à l'atmosphère dramatique et mystique de la scène. Le peintre a utilisé des couleurs froides, des noirs bleutés, des verts, des gris et des blancs en accord avec l'événement représenté. Il apparaît enfin que le Greco a peint sa toile rapidement.

Le même type de composition, avec un Christ en croix tourné extatiquement vers le ciel, et deux contemporains du peintre le regardant, se trouvait déjà dans un tableau du Tintoret à la Scuola Grande di San Rocco de Venise, de quelques années antérieures au tableau du Greco. Mais l'initiateur du regard du Crucifié vers le ciel comme du déhanchement de son corps est Michel-Ange, dans son dessin de 1541 pour Vittoria Colonna (voir chap. 8, I/2) : le Christ regarde extatiquement vers le ciel, avec un air de révolte ou de reproche en rapport avec l'idéal religieux pour lequel Michel-Ange, qui fut l'ami de Savonarole, mort sur le bûcher en 1498, nourrissait une solide sympathie. Le Christ crucifié du Greco n'est autre que celui de Michel-Ange inversé, vu dans un miroir. Il inspira non seulement des peintres (parmi lesquels Marcello Venusti ou l'un de ses disciples), mais aussi des sculpteurs comme Isabel Clara (son Christ est conservé à l'Escorial), ce qui n'étonne pas quand on se souvient que Michel-Ange était avant tout sculpteur.

La monumentale Crucifixion du Greco conservée au musée du Prado à Madrid (une huile sur toile de 312 x 169 cm, commandée en 1596, exécutée ou vers 1597-1600, voire encore plus tard, vers 1600-1605, selon J. Brown)[43] était destinée au grand retable du collège de Dona Maria de Aragon à Madrid « pour illustrer une allégorie du Saint-Sang du Christ, dans le cadre d'un vaste retable aujourd'hui dispersé[44]. La différence des styles est frappante. Les figures se sont allongées, des têtes, plus petites, prolongent des corps très étirés. Le corps du Christ a été aplati, ce qui réduit l'illusion de la réalité physique. La lumière est plus claire et plus dure[45]... » Sous un ciel sombre qui recouvre toute la toile, le Christ, plus grand que nature, s'étire, coulé sur la croix. Le visage entouré d'une chevelure et d'une barbe noires est serein et royal. La tête est couronnée d'épines. Le *perizonium* noué sur le côté droit lui couvre les reins. Au-dessus, le *titulus*, avec l'inscription en trois langues (hébreu, grec et latin, chacune sur deux lignes ou trois). Deux anges volent alentour, avec des gestes qui semblent tenter de récolter dans des calices le sang qui coule, comme celui que l'on voit de dos, renversé en arrière au pied de la croix, avec qui Madeleine, tenant un linge, coopère pour que le sang ne coule plus à terre – un détail qu'invente le Greco, qui prouve que la légende d'Adam enseveli au Golgotha n'est plus connue ou n'est plus « reçue ». De part et d'autre de la croix, comme il est traditionnel, la Vierge debout à gauche mains croisées, et Jean à droite.

6/ Le Caravage et sa postérité.

Sauf erreur, le Caravage (1571-1610) a peint le *Crucifiement de saint Pierre* (huile sur toile, 230 x 175 cm, 1600 ou 1601 ; Rome, Santa Maria del Popolo) et celui de saint André (Cleveland), mais s'est abstenu de peindre le Christ en croix. Pourquoi ? Que l'on ne réponde pas trop vite qu'il avait horreur du sang : sa *Judith égorgeant Holopherne* fait jaillir un flot de sang. Il en est allé de même d'un disciple du Caravage comme Valentin de Boulogne[46]. D'autres caravagesques, il est vrai, tel Nicolas Tournier (1590-1639), ont abordé ce sujet (voir V).

7/ Guido Reni.

Cet artiste a peint en 1639[47] plusieurs Crucifixions de grand format, entretenant des ressemblances étroites. Celle qui est conservée de nos jours à la Galleria Estense de Modène[48] (261 x 174 cm) [fig. 6] fut pensée à l'origine comme tableau d'autel de l'Oratorio del Santissimo Sacramento e delle Cinque Piaghe de la cathédrale de Reggio Emilia[49]. Il pourrait avoir un frère aîné, à l'église San Lorenzo in Lucina de Rome, daté « vers 1635 », où l'élément paysager est urbanisé et précis[50]. Une exposition a été organisée en 2011 à Reggio Emilia : le tableau de Modène y était à l'honneur[51]. Cette œuvre de Guido Reni se situe à un tournant de l'histoire du Christ en croix, marqué par l'adoption conjointe de trois caractéristiques qui jusqu'alors, semble-t-il, ne s'étaient jamais trouvées réunies dans ce sujet traditionnel, à savoir la solitude du Christ en croix, l'obscurité de la scène et la direction vers le ciel du regard

Figure 7 : Louis Carrache, *Crucifixion avec les pères dans les limbes*, huile sur toile, 280 x 192 cm, 1614 ; Ferrare, Sainte-Françoise-Romaine

extatique du Crucifié. Reni a en effet adopté pour ce sujet le parti résolu de la solitude du Christ en croix au moment de son agonie, et c'est l'un des premiers artistes à le faire – après avoir représenté, comme tant de ses prédécesseurs, des Christ en croix avec Marie et Jean[52]. Des précédents de ce choix ont pu exister dans la peinture, tels celui de Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, un peintre italien de la fin du XVe siècle du gothique international[53], mais ils sont rares à n'être pas réductibles à des fragments de retable ou de prédelle, comme celui de Barthélemy d'Eyck (vers 1445-1450) conservé au Louvre[54], ou assimilables à des crucifix peints pour la dévotion individuelle. Qu'au cours de la fameuse querelle sur la question de savoir lequel des deux arts, de la peinture ou de la sculpture, était le plus parfait, certains artistes aient peint des Christ en croix qui étaient si « sculpturaux » qu'ils mimaient de véritables crucifix, c'est ce que prouve la peinture d'Agnolo di Cosimo di Mariano dit Bronzino, réalisée vers 1545, récemment restaurée elle aussi et conservée au musée de Nice en France[55]. Mais ce genre de tableau isolant Jésus crucifié reste rare avant le Seicento et en tout état de cause délocalise et détemporalise la scène. Il n'est sans doute pas utile d'insister sur ce que ce propos de Reni a de singulier après tant de chefs-d'œuvre de la peinture italienne mettant en scène une Crucifixion comportant de nombreux témoins, depuis Giotto (Padoue, chapelle Scrovegni), *La Crucifixion au dominicain* du musée Unterlinden à Colmar, Fra Angelico (Florence, San Marco, salle capitulaire) ou encore Mantegna dans le panneau central de la prédelle du Retable de San Zeno de Vérone (1457-1459, Paris, musée du Louvre, depuis l'expédition napoléonienne[56]). Guido Reni, lui, focalise son attention, dans les deux Crucifixions alléguées, celles de Modène et de Rome (mais pas dans toutes celles qu'il a peintes[57]), sur le seul Crucifié en croix, et ce n'est pas seulement un effet de zoom. L'angle de vue est assez large pour confirmer que la première impression est la bonne : le Christ est seul. Non seulement les deux larrons sont hors champ, mais plus personne n'est à son chevet, s'il est permis de parler ainsi. Peut-être Reni s'est-il inspiré de textes scripturaires et a-t-il songé par exemple au moment où Jésus en croix, au dire de l'évangile selon saint Matthieu, vers la neuvième heure du jour, s'est écrié d'une voix forte ; *Eli, Eli lama sabactani*, c'est-à-dire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (cf. Mt 27,46), cet abandon supposé par Dieu étant complété et comme révélé par un abandon de Jésus par ses proches et ses disciples. Il ne semble pas, pourtant, que l'attitude du Christ peinte par Guido Reni et son suiveur manifeste un sentiment de déréliction plus

ou moins révoltée (comme cela se fera beaucoup plus tard dans l'histoire de ce sujet) ni *a fortiori* de désespoir, à la façon de Gestas, le « mauvais larron », et l'on peut donc estimer plus vraisemblable que son tableau évoque le moment où le Christ dit d'une voix forte, selon l'évangile de Luc : « Père, en tes mains je remets mon esprit ! » (Lc 23,46). Et ayant dit cela, ajoute Luc, « il rendit l'esprit ». L'hypothèse est plausible sans pouvoir toutefois se muer en certitude, en raison de la disparition du symbolisme de l'âme figurée par une silhouette en réduction, qui de toute façon n'a que très rarement été utilisé pour la mort du Christ en croix – une des rares occurrences de ce motif dans ce contexte se trouvant dans *La Crucifixion au dominicain* (voir chap. 6, IV/2)[58]. Dans le tableau de Modène, en tout cas, plus personne ne se tient auprès de lui. La terre paraît désertée, comme si elle était devenue subitement inhabitable. À la douleur physique s'ajoute donc celle de l'esseulement, c'est du moins le sentiment qui pourra envahir le spectateur, et que peut-être le peintre a voulu éveiller chez lui.

La deuxième caractéristique de ce Christ en croix solitaire est le règne de l'obscurité alentour, qui renforce le côté déjà pathétique de la solitude du supplicié. À l'inverse de bien des peintres du passé, notamment les primitifs flamands, qui ont imaginé que ces instants dramatiques se passaient en plein jour, dans une lumière presque apaisante et en tout cas apaisée, Guido Reni les situe au crépuscule, alors que la nuit tombe et que le jour est en train d'expirer lui aussi. Un large rayon diagonal, pourtant, d'angle improbable si cette lumière doit provenir du soleil alors que la nuit est quasiment tombée, constitue une trouée de lumière et fait descendre une lueur douce qui pourrait exprimer une silencieuse bénédiction du Sauveur en croix, mais fait aussi ressortir par contraste la montée de l'obscurité. C'est à peine si, dans le fond, sur l'horizon éclairé par les dernières lueurs du jour, se détachent encore les édifices de Jérusalem, avec une large coupole censée sans doute signaler le Temple. Cette deuxième caractéristique tranche avec les peintures du passé. Mais elle ne jouit d'aucune autonomie, dans la mesure où toutes les toiles que nous venons de voir où le Christ est figuré seul en croix le montrent plongé en même temps dans la pénombre. Ou pour le dire autrement, aucune d'elles ne place la scène en plein jour. Crépuscule rime donc, au XVIIe siècle, avec solitude, ou plutôt l'inverse : solitude implique obscurité. En effet, s'il y a des Christ crucifiés la nuit tombée qui ne sont pas seuls, aucun de ceux qui sont seuls n'est montré en plein jour.

La troisième nouveauté adoptée sinon introduite par Guido Reni, non la moindre, et sans doute la plus souvent imitée, est la position de la tête du Christ, relevée, avec les yeux presque révulsés à force de se tourner vers le ciel. Elle est déjà présente dans la monumentale Crucifixion de 1617-1618 conservée à la Pinacoteca Nazionale de Bologne. La déréliction se transforme par-là en extase et exprime la confiance éperdue et déjà le soulagement. Guido n'a pas inventé cette position de la tête et cette direction du regard du Christ. Ce trope pictural se trouve déjà chez un Cranach l'Ancien[59], avec la légende en allemand *Vater in dein Hendt befiel ich mein Gaist* (« Père, en tes mains je remets mon esprit » : Lc 23,46), puis dans le panneau central d'un triptyque de Van Orley peint en 1561 (*Le Calvaire*, Bruges, église Notre-Dame). Mais le vrai devancier, là encore, semble avoir été le Greco, dans ses deux tableaux du Getty Museum et du Louvre, sans parler de l'huile sur cuivre dont il a été question plus haut, où apparaissent cette même qualité et cette même direction du regard. Chez les peintres italiens, il se pourrait que soit décisive pour la suite l'invention michelangélesque du dessin de 1540 pour Vittoria Colonna montrant la *terribilità* du Crucifié se manifestant par une torsion de son corps sur la croix et un redressement voire un renversement de sa tête, avec les yeux levés au ciel, ce dessin ayant donné naissance à bon nombre de tableaux, à commencer par ceux de Marcello Venusti (1512-1579) [huile sur panneau, 47 x 37 cm, vers 1550 ; coll. part.], puis chez le père jésuite Giuseppe Valeriano, dans son tableau de l'église San Vito de Recanati, qui comporte les figures de Marie, saint Jean et Madeleine[60]. Il en reste quelque chose chez Guido Reni, mais c'est furtif. En revanche, la position de la tête du Christ en croix encore vivant, le regard tourné vers le ciel, se poursuit au cours des décennies qui précèdent le tableau de Reni, témoins Bartolomeo Passerotti[61], Federico Barocci (1535-1612) [II/8], puis chez Louis Carrache (1555-1619)[62] (fig. 7 ; voir II/7), Giovanni Francesco Barbieri dit le Guerchin[63], en 1625, dans le temps qui suit, chez quelques autres peintres italiens des années 1640 tels Bertusio, en 1639, ou Antonio Giarola, vers 1650[64]. Le regard extatique et la tête renversée en arrière, en tout cas, sont un motif qui triomphe au Grand Siècle chez des peintres comme Charles-Alphonse Dufresnoy (huile sur toile, 345 x 242 cm, Paris, Sainte-Marguerite), Coypel (*Christ pleuré par les anges*, huile sur toile, 173 x 102 cm, Meaux), Charles Le Brun[65], Pierre-Paul Rubens (avec un Crucifié dont les bras forment un angle aigu inhabituel, sur la signification présumée duquel les spéculations « jansénisantes » sur le petit nombre des élus [« beaucoup sont appelés mais peu sont élus », Mt 22,14] vont aller bon train, jusqu'à nos jours[66], certains historiens comme Daniel Rops s'en mêlant), puis Van Dyck (resté fidèle au triclavisme), Velázquez, Simon Vouet, Corrado Giaquinto (*Hommage à Guido Reni*), ou des sculpteurs comme Pierre Puget. Témoins encore bon nombre de saints extatiquement tournés vers le ciel dans un mouvement d'ascension illimitée, comme le Christ en gloire de Baciccio (1639-1709), un disciple du Bernin.

Le corps du Christ, chez Guido Reni comme dans le tableau de la Pinacothèque Ambrosienne de Milan, est

carrément beau, détendu, aux antipodes du Crucifié spasmodique de Grünewald à Colmar, « sa chair est exaltée[67] », il est en outre impeccablement propre, et ne porte pas la moindre trace des coups reçus au prétoire durant la nuit précédente, ni du portement de croix lors de la montée au calvaire. Les mains ne manifestent aucune crispation, les bras eux-mêmes paraissent détendus, comme le torse, le ventre et les cuisses. Du supplice atrocement douloureux, entraînant la mort par suffocation ou rupture cardiaque, les artistes de la Contre-Réforme ne se préoccupent nullement, et n'en retiennent, comme ici, que la vertu d'exposition – il faudra pour en finir avec cette transformation de la male mort en belle mort la vague d'études médicales des effets de ce supplice née au XIXe siècle et qui se poursuit jusqu'à nos jours. Mais la réalité anatomique du supplice subi par Jésus de Nazareth, à l'époque de la peinture que nous avons examinée en la resituant dans son contexte large, importe peu. C'est à peine si le sang, dans le *Cristo crocifisso* de Reni, coule des plaies imposées par les clous, sauf sous les pieds.

8/ Federico Barocci.

On doit à Federico Barocci (1535-1612), une Crucifixion triclaviste des premières années du XVIIe siècle, aujourd'hui au Prado de Madrid, *Le Christ expirant*[68], avec le Crucifié regardant vers le ciel, et donnant en dépit de son titre l'impression d'être paisible, et non à l'agonie. Aucun témoin. Dans le fond, la partie méridionale de la ville d'Urbino, telle qu'elle se présentait à la fin du Cinquecento, a été peinte avec une exactitude quasi photographique. Le haut du corps du Christ est enveloppé d'une certaine lueur.

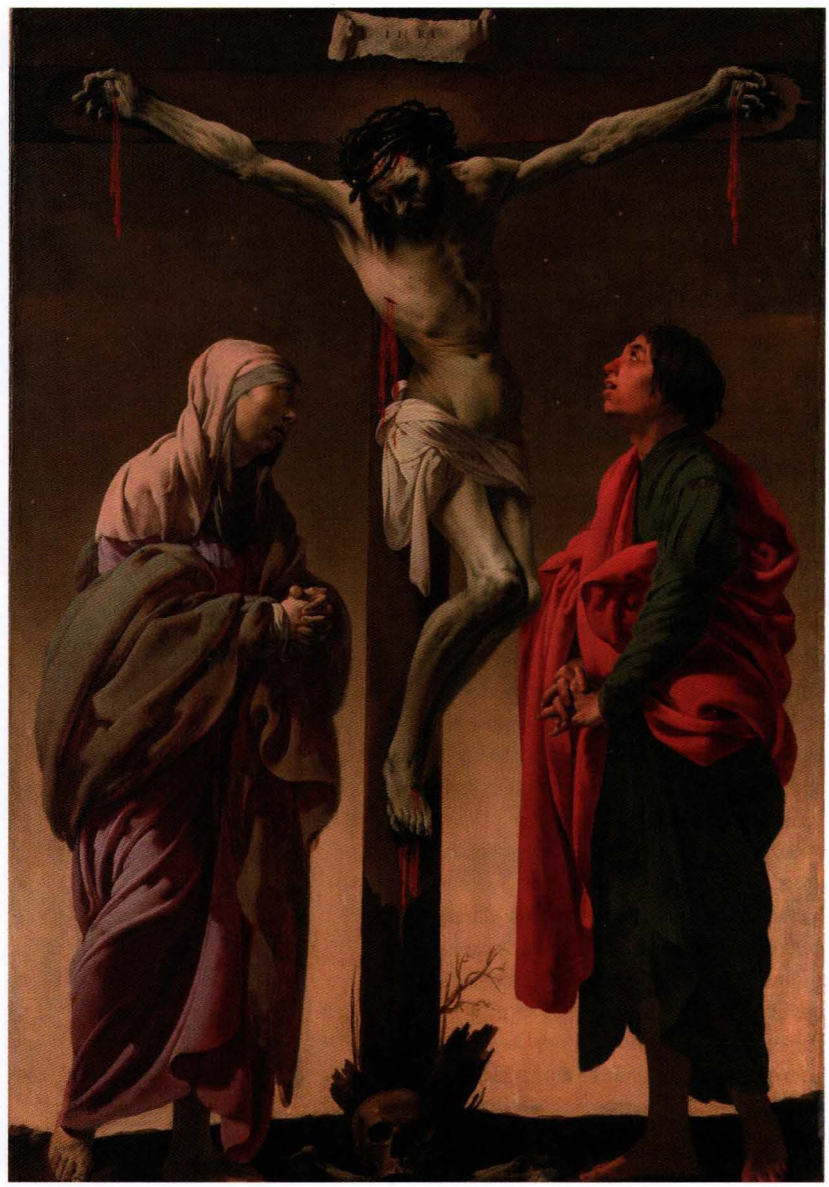


Figure 8 : Ter Brugghen, *La Crucifixion avec la Vierge et Saint Jean*, huile sur toile, 154,9 x 102,2 cm, vers 1624-1625 ; New York, Metropolitan Museum of Art

III/ PEINTRES FLAMANDS

Deux tableaux suffiront à suggérer que les veines picturales des deux siècles antérieurs vont continuer d'être exploitées par certains peintres flamands durant le Grand Siècle.

1/ Bruegel de Velours, Ter Brugghen, Van der Straet, Van Noordt.

Jean Bruegel de Velours, *Le Grand Calvaire* (huile sur bois, 62 x 42 cm), de 1604, conservé aux Offices de Florence[69], constitue à l'intérieur du même tableau un véritable récit en images qui se déroule depuis le fond, avec la sortie du cortège du chemin de croix, et fait se succéder de proche en proche différentes étapes ultérieures, parmi lesquelles certaines des chutes de Jésus portant sa croix, jusqu'au crucifiement, avec au préalable Jésus dépouillé de ses vêtements, la Crucifixion proprement dite étant située à mi-parcours visuel, tandis que le pre-

mier plan, avec ses acteurs à plus grande échelle, est consacré à la pâmoison de Marie. Si bien que le motif du Christ en croix est à la fois réinséré dans un drame comportant plusieurs séquences, et un peu noyé dans ce récit.

C'est tout l'inverse chez Hendrick Ter Brugghen (Deventer 1588–Utrecht 1629), qui a pris le parti, dans *La Crucifixion avec la Vierge et saint Jean* (huile sur toile, 154,9 x 102,2 cm, vers 1624-1625 ; New York, Metropolitan Museum of Art) [fig. 8], de se désintéresser complètement du cadre et des multiples acteurs occasionnels pour s'en tenir au motif central et à ses deux témoins privilégiés[70]. Ter Brugghen, Hollandais, se rendit en Italie entre 1604 et 1614 pour s'initier au style caravagesque. Il adopta une palette quelque peu blafarde accentuant la puissance plastique et le caractère dramatique des figures tantôt dans une manière claire, tantôt dans la manière sombre. Ses sujets d'inspiration religieuse ne sont pas nombreux et cette Crucifixion est la seule qu'il ait peinte.

L'huile sur toile de petites dimensions (28,7 x 20,7 cm) de Giovanni Stradano (Jan van der Straet), 1569 (Florence, Santissima Annuziata) occupe pour ainsi dire le juste milieu, avec le Christ dialoguant avec le bon larron sur sa droite[71].

Jan van Noordt (1623-1681), du courant baroque d'Amsterdam, a peint plusieurs Christ en croix, tantôt seul, vu par côté, les bras formant un angle aigu, tantôt déjà crucifié avec les deux larrons en passe de l'être, sur fond de ciel d'orage, comme dans le tableau de 1645 conservé au musée Calvet d'Avignon, qui prolonge la tradition picturale des calvaires très peuplés (voir chap. 5), avec au premier plan les soldats tirant au sort la tunique du Christ et en pleine lumière le crucifiement de l'un des larrons.

2/ Rubens.

Pierre-Paul Rubens (1577-1640) a peint plusieurs Crucifixions où le Christ est complètement seul sur le calvaire, la première en 1610-1611 (une huile sur toile, de 219 x 122 cm, conservée au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers[72]), une autre à peu près contemporaine, une huile sur bois, 145,3 x 91,8 cm, vers 1612, qui est à l'Alte Pinakothek de Munich[73], d'autres encore en 1618 et 1620, dont une qui se trouve à Kaunas

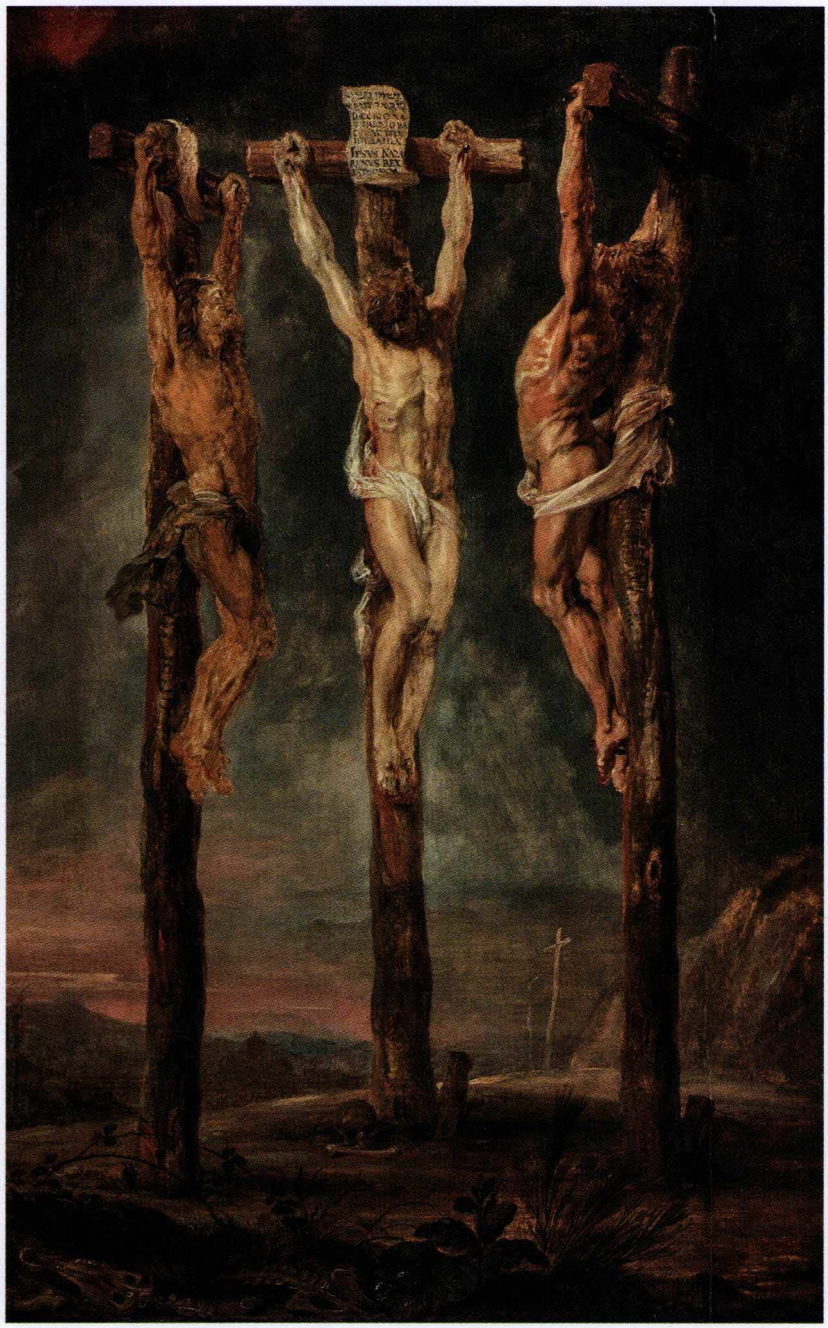


Figure 9 : Pierre-Paul Rubens, *Les Trois Croix*, huile sur toile, 96 x 60 cm, vers 1620 ; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

IESVS NAZA
RENVS REX

(huile sur toile, 107 x 76 cm, Ciurlionis State Art Museum) avec dans un cas comme dans l'autre un Crucifié mort, la tête abandonnée en appui sur l'épaule droite, puis, plus tard, en 1630-1631, une craie et rouille sur papier, à Rotterdam (58,3 x 36,7 cm ; Museum Boijmans Van Beuningen), et enfin une toile du musée Bonnat à Bayonne représentant le Christ crucifié solitaire, vu de profil, la tête tombée vers l'avant. Ces deux dernières œuvres accentuent la particularité, déjà présente dans les précédentes, d'un Crucifié aux bras étroits, motif déjà évoqué, que l'on retrouve chez d'autres Flamands comme Jacob Jordaens, et sur le sens duquel nous avons averti qu'il ne fallait pas se méprendre (voir I/7). Un autre tableau saisissant de Rubens est une huile sur toile (96 x 60 cm), peinte vers 1620, conservée au Museum Boijmans Van Beuningen, où en s'inspirant peut-être de Vincenzo Foppa (voir chap. 6, VII/1), il étend pour ainsi dire la solitude du Christ crucifié aux deux larrons suppliciés avec lui, en sorte que le calvaire avec ses trois crucifiés apparaît absolument déserté, les trois croix étant rapprochées les unes des autres comme elles ne l'avaient encore jamais été (fig. 9). Rubens a par ailleurs réalisé aussi une Crucifixion avec Marie, Jean et Madeleine, plus un groupe de soldats, de 1627, puis une autre encore, saisissante, où les trois crucifiés sont représentés sans aucun témoin et très rapprochés et enfin celle qui est peut-être la plus connue de toutes celles qu'il a faites, qui est intitulée *Le Coup de lance*, où un soldat, sans descendre de son cheval, lui perce le côté (huile sur bois, 429 x 311 cm, 1620 ; Anvers, musée royal des Beaux-Arts, Inv. N° 297[74]) [fig. 10].

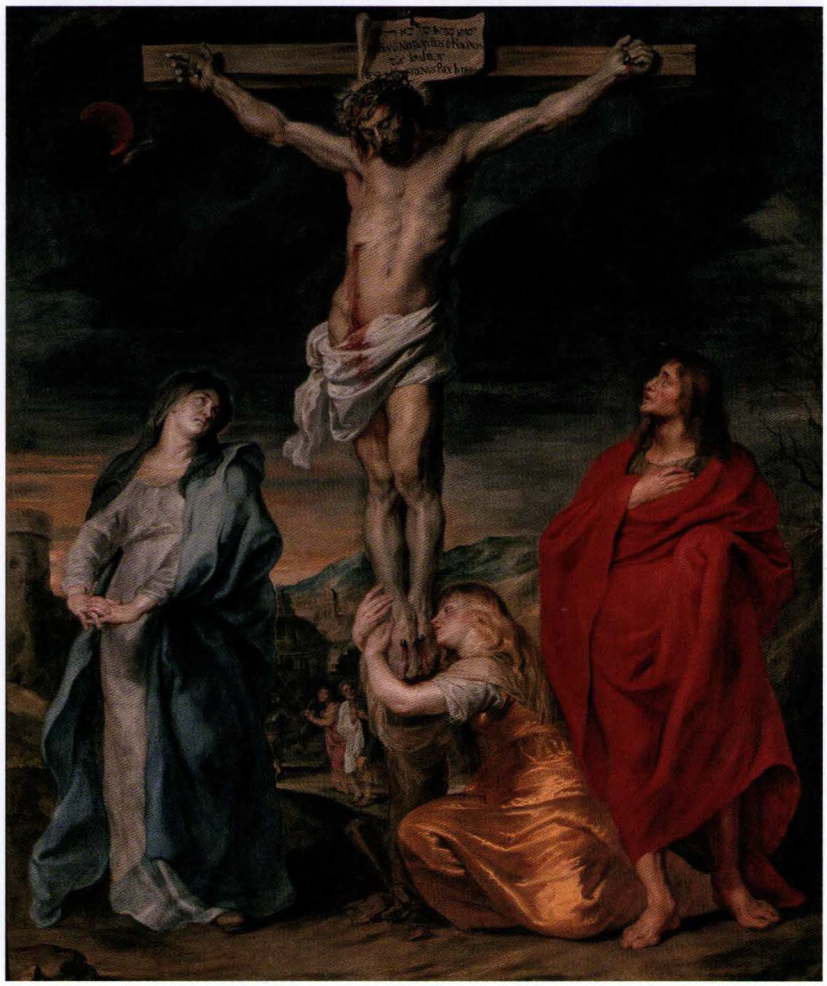
Au total, le Crucifié de Rubens constitue une évocation puissante de la souffrance endurée par le Rédempteur en vue du salut du genre humain. Il est permis d'y voir l'une des illustrations exemplaires de l'art religieux dont le concile de Trente a pu rêver que les artistes le fassent apparaître : un art à la fois instructif et « décent », qui enseigne la vraie foi et fait naître des sentiments religieux profonds. Ce modèle sera repris par des artistes comme Antoon Van Dyck (Vienne, Kunsthistorisches Museum), Jacob Jordaens (Anvers, Saint-Paul) et bien d'autres.

3/ Van Dyck.

Antoon Van Dyck (1599-1641), dit Antoine ou Anthonis, né à Anvers et mort à Londres, où il s'installe à partir de 1632, fut un élève puis un ami de Rubens. Comme tous les peintres flamands, il fit un long séjour « initiatique » en Italie en 1621, où il contracta une prédilection pour Titien, avant de devenir le premier peintre de la cour d'Angleterre. Ce fut avant tout un portraitiste, mais pas seulement. Comme tous les grands artistes de son temps, il a été conduit, dans le cadre des commandes qu'il recevait, à illustrer la Crucifixion du Christ, et il l'a fait selon

Figure 10 : Pierre-Paul Rubens, *Christ sur la croix entre les deux larrons*, huile sur bois, 429 x 311 cm ; Anvers, musée royal des Beaux-Arts

Figure 11 : Antoon Van Dyck, *Crucifixion*, huile sur toile, 330 x 282 cm, entre 1617 et 1619 ; Paris, musée du Louvre



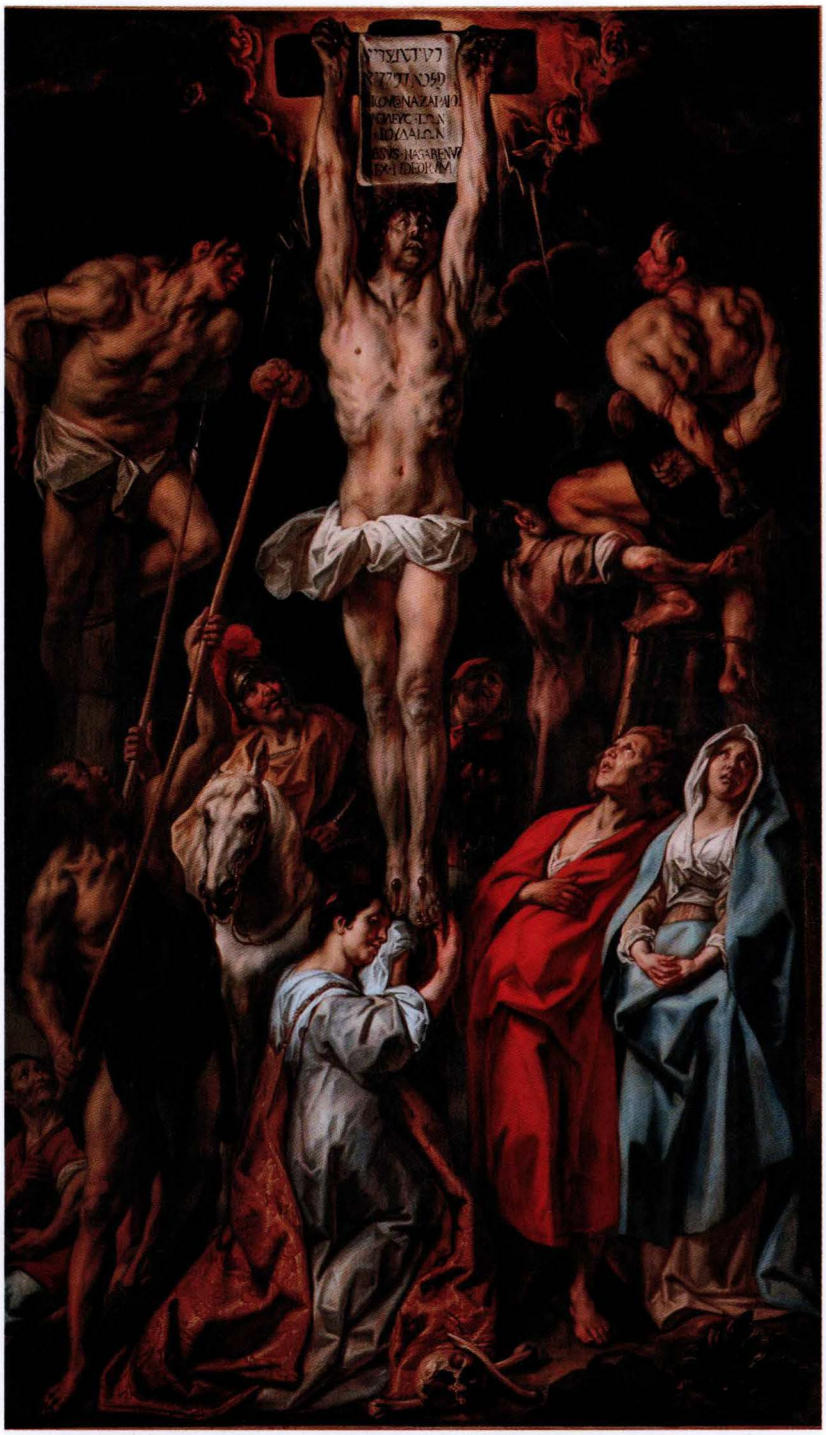


Figure 12 : Jacob Jordaens, *Crucifixion*, tableau d'autel, 477 x 276 cm, pour l'église Saint-Germer-de-Lierre (Anvers) ; Bordeaux, cathédrale Saint-André

les trois façons principales en vigueur : en figurant le Crucifié seul en croix et abandonné de tous au moment de la tombée du jour, comme dans son tableau de l'église Saint-Jacques d'Anvers[75], dans celui du Palazzo Reale de Gênes (1621) ou celui de Saint-Zacharie de Venise (1622), ou bien seul Crucifié sur le Golgotha mais en présence des témoins habituels de la scène, comme dans son tableau de Saint-Michel, l'église Saint-Michel, de Gand (1630), ou bien enfin encadré par les deux larrons. Caractéristique de l'évolution du sujet au Grand Siècle est justement le fait que Van Dyck n'ait peint qu'un seul tableau avec calvaire à trois croix, une huile sur toile de la cathédrale de Malines, réalisée vers 1630[76]. Ses peintures avec le Crucifié tout seul de nuit, en revanche, sont une bonne quinzaine. Van Dyck lui a imprimé sa marque à lui, en lui faisant rejeter la tête en arrière comme aucun de ses devanciers ne l'avait encore fait. Une des caractéristiques de sa façon, lorsqu'il représente les témoins habituels, est d'avoir osé leur donner des vêtements de couleurs variées éclatantes, avec un saint Jean drapé de vermillon, en contraste avec le bleu pâle de Marie, et une Marie Madeleine enveloppée d'or, ce qui n'avait encore jamais été entrepris. Un bon exemple en est le tableau conservé au Louvre, une huile sur toile de 333 x 282 cm, des années 1630 (fig. 11) – un autre existe, de 1632, qui se trouve au musée des Beaux-Arts de Lille, avec la même distribution des couleurs des trois témoins.

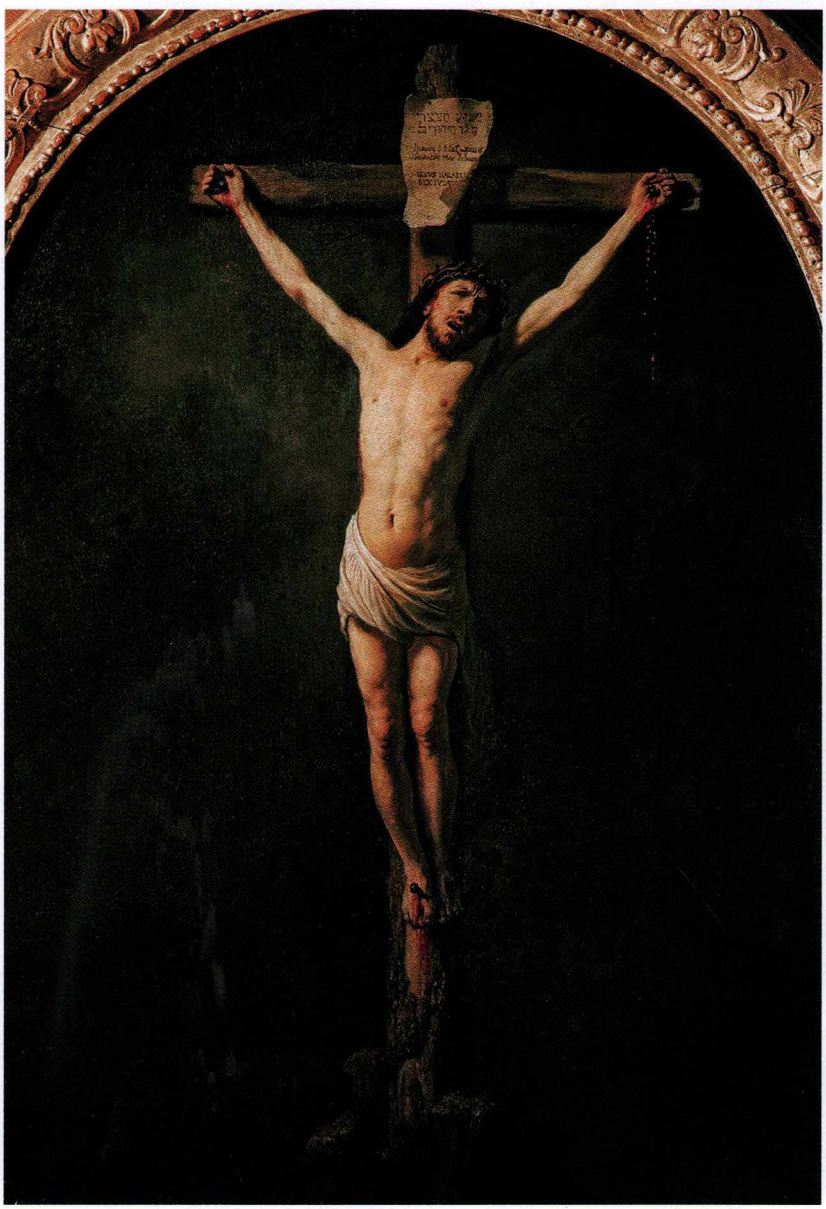
4/ Jordaens.

Jacob Jordaens (1593-1678), un des grands maîtres flamands du baroque, un peintre protestant, sut rester original en dépit de l'influence que Rubens exerça sur lui et mit son talent de décorateur au service de l'Église et de bien des couvents. Son œuvre recouvre quelque cinq cents tableaux d'une exceptionnelle variété de qualité et d'inspiration. Ses Crucifixions les plus connues sont celle réalisée pour l'église Saint-Germer-de-Lierre (Anvers), un très haut tableau aujourd'hui exposé à la cathédrale Saint-André de Bordeaux (fig. 12), avec un Crucifié aux bras presque verticaux, un motif qui a été évoqué plus haut

(voir II/7) et celle qui est conservée au musée des Beaux-Arts de Rennes (huile sur toile, 217 x 171 cm), où six témoins, quatre femmes et deux hommes dont un saint Jean regardant le spectateur, sont physiquement très proches d'un Crucifié situé peu au-dessus d'eux, et qui paraît encore vivant.

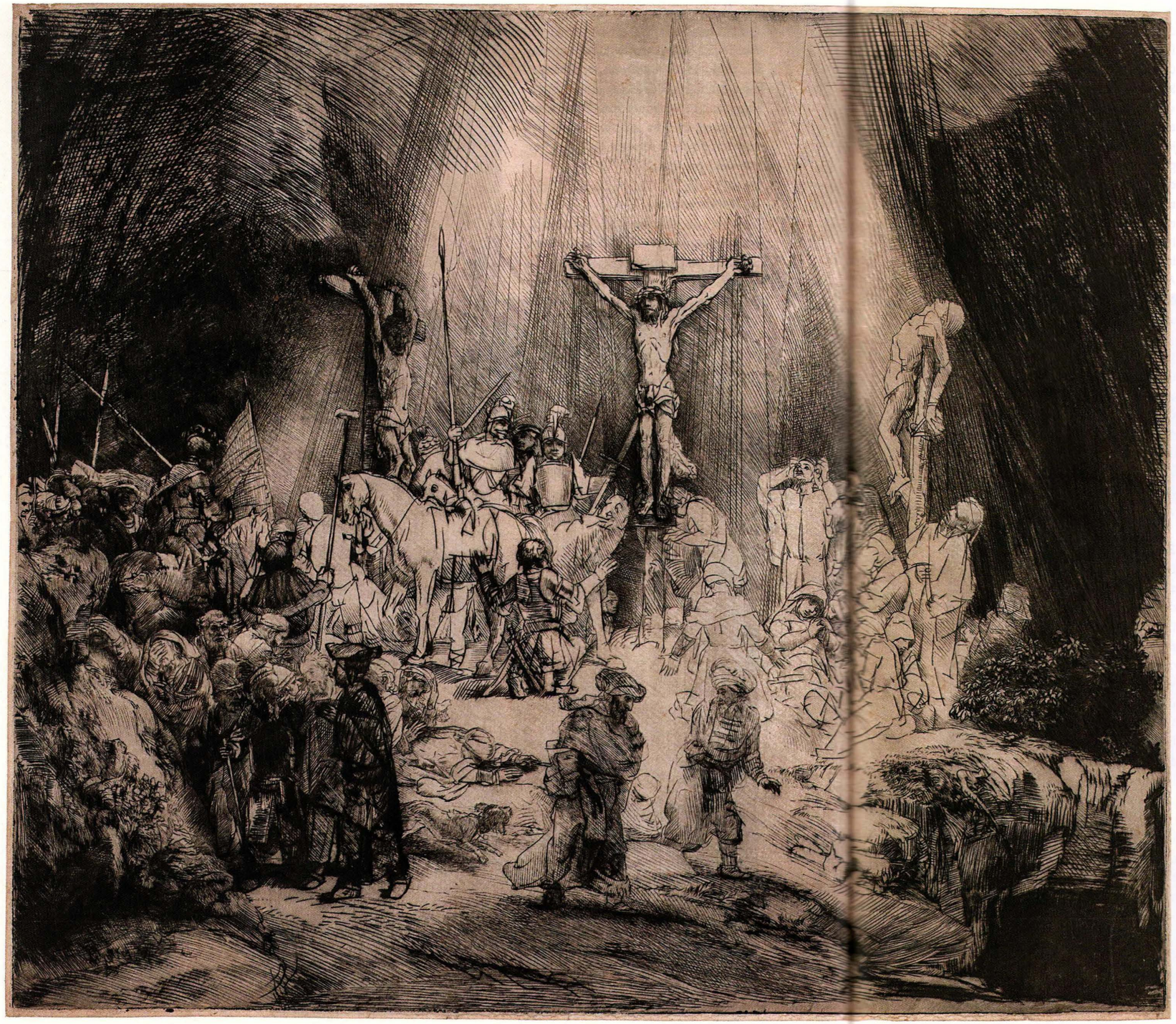
5/ Rembrandt.

L'œuvre de Rembrandt (1606-1669) puise l'essentiel de son inspiration dans la Bible, dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament, mais aussi dans les Apocryphes. Son style se caractérise entre autres par un maniement expert du clair-obscur, la plupart de ses personnages apparaissant dans la pénombre ou au contraire étant éclairés d'une manière délibérée, pour qu'en soient soulignés certains aspects. La Crucifixion est un sujet qui revient une dizaine de fois dans son œuvre, à peine moins que les Disciples d'Emmaüs, onze fois : un seul tableau sur ce sujet, mais plusieurs gravures et plusieurs dessins à la plume à l'encre brune[77], desquels on peut rapprocher *Le Portement de croix et Symon de Cyrène*[78], une *Érection de la Croix* (huile sur toile, sommet arrondi, 96 x 72 cm, vers 1632, Munich, Alte Pinakothek[79]), quelques Descentes de croix, telle la *Descente de croix au flambeau*[80], une Pietà et quelques dépositions ou mises au tombeau[81].



Une Crucifixion unique dans l'œuvre de Rembrandt, une des plus saisissantes, dans la lignée de celles qui sont vraiment caractéristiques de l'art du Grand Siècle, est celle qui est exposée dans la collégiale Saint-Vincent du Mas-d'Agenais (huile sur toile marouflée sur bois, 100 x 73 cm, 1631)[82] [fig. 13], redécouverte en 1850, où se conjuguent la solitude du Crucifié, l'heure nocturne et la tête rejetée en arrière, bouche ouverte, le regard tourné vers le ciel, comme s'il était en train de crier *Éloï, Éloï, lema sabactani* (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », en araméen, qui est la langue parlée par Jésus : Mc 15,34). Il s'agit d'un tableau de jeunesse : Rembrandt a tout juste vingt-cinq ans quand il l'exécute, en s'inspirant des caravagesques et de Ter Brugghen (fig. 8)[83]. Cette Crucifixion, avec son Christ exsangue, seul, sur fond de ciel sombre, est très proche, à la fois par son allure et par sa date d'exécution, de celles de Jan Lievens, conservée au musée des Beaux-Arts de Nancy, et de Jacob Adriaens Backer, au musée national de Pavlovsk en Russie[84]. Le fond brunâtre et sombre de la scène est éclairé par un soleil voilé. Le Christ est cloué sur une croix en bois brut dont l'écorce est visible au bas du *stipes* : quel contraste avec la croix lisse de la Crucifixion de Velázquez ! Elle est soutenue par de gros billots et les extrémités du *patibulum* sont mal dégrossies. Les bras sont tendus vers le haut, les

Figure 13 : Rembrandt, *Crucifixion*, huile sur toile marouflée sur bois, 100 x 73 cm, 1631 ; Le Mas d'Agenais, église Saint-Vincent



pieds sont jointifs mais cloués séparément. Le sang coule des mains et des pieds, non du flanc : il s'agit d'un Crucifié encore vivant et souffrant. La tête couronnée d'épines penche sur l'épaule gauche. Les yeux sont implorants, la bouche grande ouverte, le front labouré de rides de douleur, détails encore rares dans l'histoire de ce sujet, du moins jusqu'à cette époque (voir chap. 12). Des rides verticales hautes et profondes entre les yeux disent que l'homme-Dieu souffre. Un *titulus* au coin inférieur relevé reprend dans les trois langues (hébreu, grec, latin) le texte biblique du motif de la condamnation. Avec ses effets de lumière, sa tension et son réalisme, cette évocation du martyre du Christ reflète à la fois le mystère et la vérité. Elle devait inciter le gouverneur général de Hollande à commander à l'artiste le cycle de la Passion (1633-1639) qui aujourd'hui se trouve à l'Alte Pinakothek de Munich.

Les Trois Croix, pointe sèche et burin sur cuivre, impression sur parchemin (38,5 x 43,9 cm), 1653, Rijksprentenkabinett, Amsterdam[85]. Le plus impressionnant des états successifs du Calvaire à trois croix gravés par Rembrandt pourrait être le « troisième état » (fig. 14), celui qui est conservé au Louvre. Quoi qu'il en soit, ces états successifs paraissent suivre le récit de Luc (23,33-49) en construisant un décor théâtral dramatique, dans une pénombre où les attitudes des différents acteurs ou témoins sont rendus de manière saisissante. Rembrandt a fait du Golgotha « un lieu abstrait d'une portée universelle ». Une éminence rocheuse et un gouffre à droite font écho à la vision apocalyptique de Matthieu : « la terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent » (27,51-52). La ville de Jérusalem s'est évanouie. L'ombre, comme un rideau, ferme la scène à l'arrière-plan, déchirée en son milieu par une voie lumineuse qui révèle la croix sur laquelle le Christ, les yeux clos, vient de rendre l'âme. À droite de Jésus, le bon larron, dont l'attitude pacifiée, les bras en croix, rappelle celle du Christ, alors que son compagnon, les mains attachées derrière le dos, les yeux fermés à la vérité par un bandeau, semble se cabrer de rage. L'artiste a fait de la croix du Christ le centre de sa composition, cœur où convergent et d'où divergent tous les mouvements, toutes les émotions.

L'épisode qui retient le plus l'attention est la conversion du centurion. Descendu de cheval et ayant retiré son casque, celui-ci s'est agenouillé et ouvre les bras dans un geste de reconnaissance et d'adoration. Pour cette figure, il s'est inspiré de *La Conversion du centurion*, planche gravée en 1552 par un artiste italien de l'entourage de Raphaël, le Maître au Dé. Derrière le soldat, deux femmes, face contre terre, semblent avoir été foudroyées tandis que les autres témoins du drame s'éloignent en hâte (détail lucanien), fuyant la vision insoutenable, ne laissant au pied de la croix que quelques familiers. Prostrée et pathétique, la Vierge s'est abandonnée à la prière dans les bras des Saintes Femmes. Marie Madeleine s'est approchée pour embrasser les pieds du Christ ; saint Jean, debout et les mains levées à hauteur du visage semble être un pur cri de douleur. Seuls à rester insensibles, les cavaliers casqués et armés, impassibles sur leurs montures.

Figure 14 : Rembrandt, *Les Trois Croix*, gravure, « troisième état », 1653 ; Paris, musée du Louvre

IV/ PEINTRES ESPAGNOLS[86]

1/ Luis de Morales

Luis de Morales (1509-1586), est un peintre qui a reçu une formation flamande mais fut surtout actif en Estrémadure. On lui doit une Crucifixion peinte vers 1566, une huile sur panneau de 165 x 136 cm, conservée à Madrid, au musée du Prado (fig. 15). Ses sujets

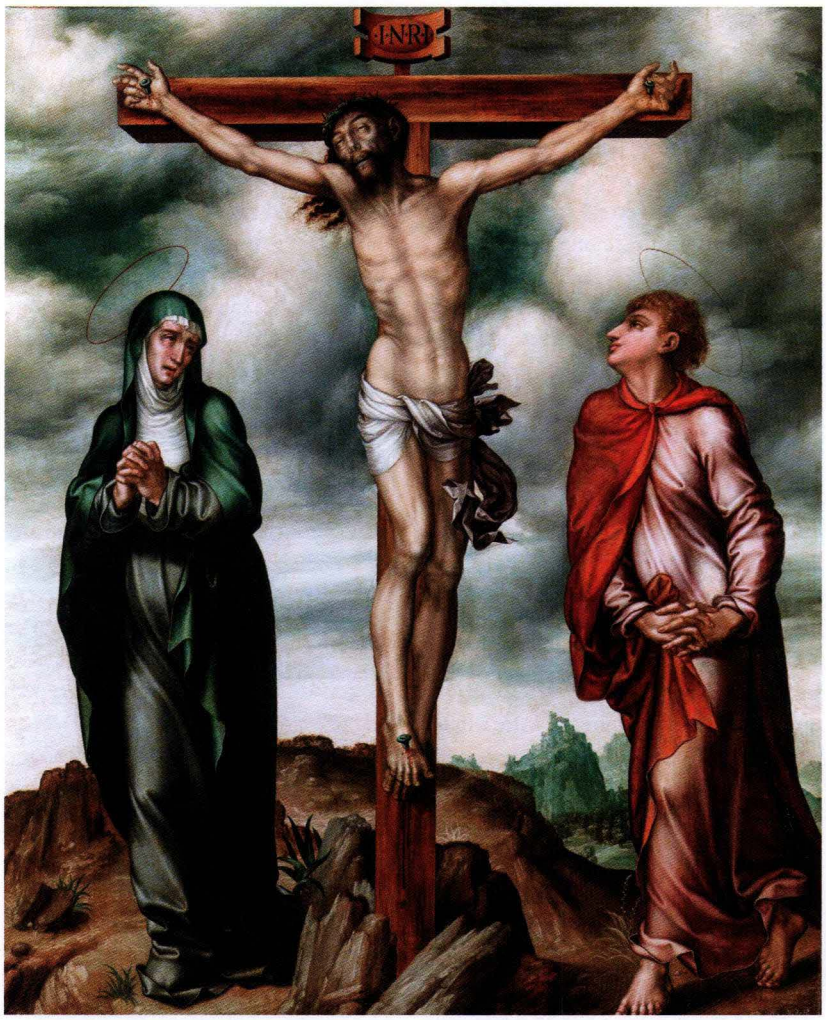


Figure 15 : Luis de Morales, *Crucifixion*, huile sur panneau, 165 x 136 cm, vers 1566 ; Madrid, musée du Prado

de prédilection (l'Ecce Homo, la Pietà, le Christ portant sa croix) lui valurent d'être appelé par ses contemporains « El divino Morales ». Le traitement du sujet ne manque pas d'originalité. Le Christ saigne peu, son corps est d'une propreté irréprochable, ses yeux sont encore entrouverts, mais ses lèvres sont bleuies par l'agonie. La Vierge et saint Jean ont curieusement une attitude conventionnelle, Jean surtout. La croix est faite de deux poutres sciées très proprement et le *titulus* a droit à une menuiserie soignée. Le paysage a quelque chose d'irréel et de fantastique.

2/ Pacheco del Rio, Montañés.

Francisco Pacheco del Rio (1564-1644) est le premier auteur espagnol d'un *Traité des Saintes Images*. Il l'a rédigé dans l'esprit défini au cours de la dernière session du concile de Trente (voir I/). Et ce traité aura des conséquences, ne serait-ce que parce que son auteur fut le professeur puis le beau-père d'un peintre nommé Diego Velázquez – il compta aussi Alonso Cano parmi ses disciples. S'agissant de la Crucifixion, Pacheco fut un partisan déclaré d'un Crucifié solitaire, sans les larrons, sans les témoins, sans les bourreaux, peint sur un fond abstrait et sombre, et cloué en croix avec quatre clous, solution jugée à l'époque moins pathétique donc plus « décente ». C'est en tout cas le cahier des charges qu'il s'imposa à lui-même comme peintre dans son Crucifié solitaire de 1614, qui peut donner l'impression d'être insensible et comme lointain tant il est correct.

Avec un autre artiste espagnol, Juan Martínez Montañés, dont plusieurs autres Crucifix sont exposés dans des sanctuaires du Pérou (voir chap. 15, II/3), Pacheco avait réalisé dix ans plus tôt (entre 1603 et 1605) un Crucifix en bois, *Christ de clémence*, encore appelé *Cristo de los calices*, au corps magnifique, en bonne place à la cathédrale de Séville, crucifix passé docilement au quadriclavisme mais conservant la superposition des deux jambes qui était liée au triclavisme...

3/ Velázquez.

Dans *Le Christ en croix* (huile sur toile, 248 x 169 cm, vers 1632 ; Madrid, musée du Prado[87]) [fig. 16], Diego Velázquez se fit donc le docile suiveur de son beau-père. En 1628, Rubens avait été envoyé officieusement par les gouverneurs des Pays-Bas espagnols en mission diplomatique à Madrid. Il y rencontra Diego Velázquez, le peintre de la cour de Philippe IV, un artiste solitaire que Rubens aura convaincu de faire le voyage en Italie. À son retour en 1630, Velázquez peint un immense Christ en croix destiné au couvent des Bénédictines de San Placido à Madrid (il s'agit peut-être d'un ex-voto peint à la suite d'un scandale survenu dans cette communauté religieuse). Ce tableau est un cadrage étroit sur le Christ, comme l'était celui de Pacheco – plus de Golgotha, pas de larrons, ni Vierge ni saint Jean. Le Crucifié est absolument seul. Il fait nuit noire. La croix est un assemblage parfait de deux poutres soigneusement rabotées. Le

titulus, de même, dit une volonté d'ordre explicite. L'inscription est soigneusement écrite en trois langues, l'hébreu, le grec et le latin : *Iesus Nazarenus rex judaeorum*.

Le corps dénudé du Christ, la chair du Verbe incarné, du coup, paraît lumineuse[88]. C'est en tout cas la seule source de lumière. Une nuée dorée entoure sa tête (c'est ce qui reste du nimbe-disque traditionnel dans cet espace pictural). La plaie au côté donne à entendre que le Christ est mort (Jn 19,34 : elle ne lui a été infligée qu'une fois constatée sa mort). Elle ne saigne plus, et semble n'avoir pas beaucoup saigné (en tout cas moins que les mains et les pieds). Fini l'écoulement du sang de la plaie au côté passant par l'aine pour relier cette effusion de sang à la première, celle de la Circoncision (nous songeons à ce qu'il est dans la grande Pietà ronde de Malouel, dans les tableaux de Jean de Beaumetz et dans *Communion et martyre de saint Denis* de Bellechose, au Louvre[89]) [voir chap. 6, IV/]. Le corps conserve toute sa dignité grâce à l'appui solide, on n'ose dire confortable, des deux pieds sur le *suppedaneum* (ce fut aussi l'une des raisons de l'abandon des crucifix triclavistes : les quadriclavistes furent jugés plus conformes à la décence). Velázquez a suivi en cela les indications de son maître et beau-père Pacheco, l'un des premiers à être revenus aux quatre clous, entre autres pour obéir au critère tridentin de décence[90]. La tête est inclinée (Jn 19,30) ; les cheveux brun foncé, retenus sur sa gauche par la couronne d'épines, sont retombés de l'autre côté, cachant la moitié droite de son visage – une trouvaille, sur le sens de laquelle beaucoup de commentateurs auront tendance à spéculer. Le peintre fait contempler l'abandon du Christ et son consentement – le corps du Christ est comme apaisé et ne porte pas trace d'une quelconque révolte. Du ciel ne vient aucun secours, aucune lumière. Pas de gloire ni de mandorle (fig. 4 et 7), pas de guirlande de puttis, ni de *Dextera Dei* (cette Main de Dieu a définitivement disparu des Crucifixions et même de l'art de cette époque). Le tableau fait entendre un silence de mort. Mais la sérénité qui en émane dit déjà la victoire sur la mort.

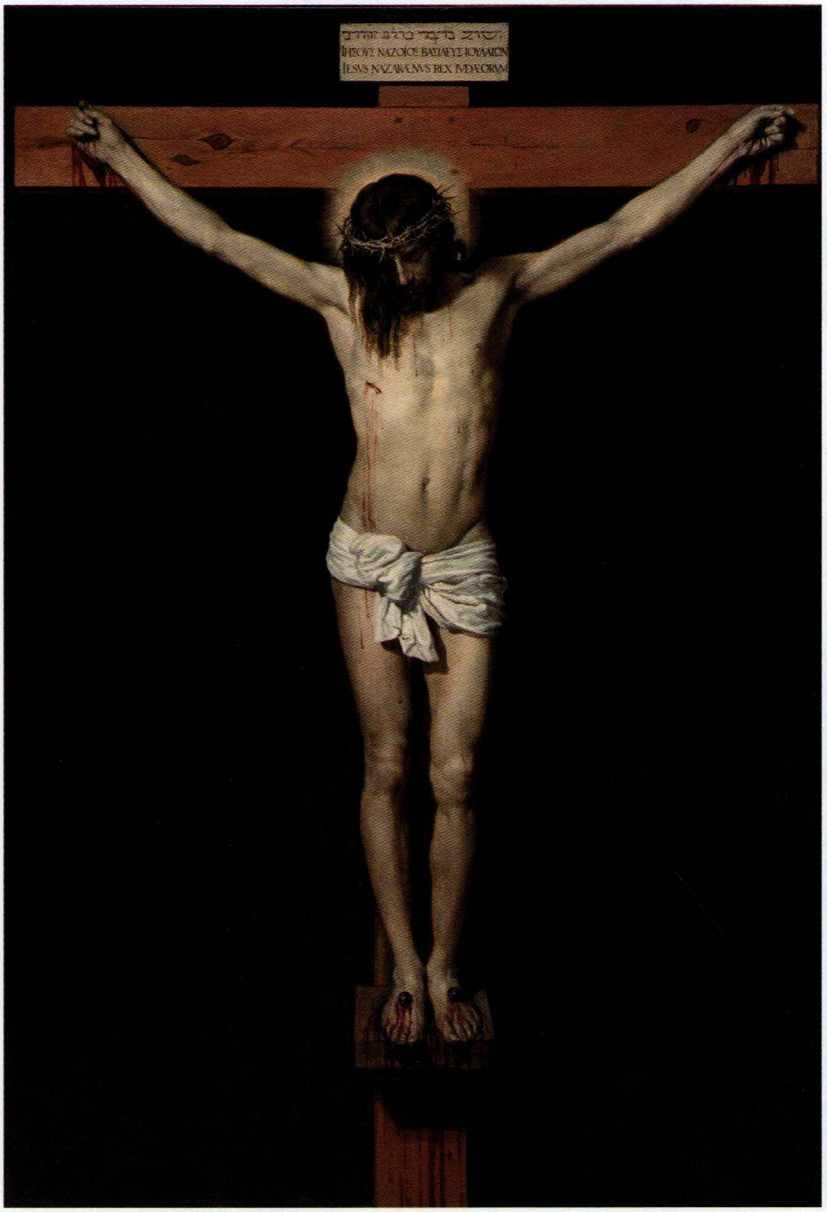


Figure 16 : Diego Velázquez, *Christ crucifié*, huile sur toile, 248 x 169 cm, vers 1632 ; Madrid, musée du Prado

4/ José de Ribera.

José de Ribera a peint deux Christ en croix (le premier vers 1620, un grand tableau, de 336 x 230 cm, conservée à la collégiale d'Osuna ; l'autre plus de vingt ans plus tard, en 1643, encore un grand format, de 292 x 192 cm, *Diputación Foral de Álava*) conformes aux canons de l'époque, en ce sens qu'il est le seul Crucifié sur le Golgotha et regarde vers le ciel, la nuit étant tombée. Le plus ancien des deux tableaux n'a d'autres témoins au pied de la croix que Marie, Jean et la Madeleine, tandis

INRI

Figure 17 : **Zurbarán**, *Saint Luc au pied de la croix*, huile sur toile, 105 x 84 cm, 1630 ; Madrid, musée du Prado

que le plus récent le montre abandonné de tous, sans plus personne pour l'assister.

5/ Murillo.

Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) a peint plusieurs Crucifixions, toutes nocturnes, avec seulement une certaine luminosité dans le ciel, qui pointe dans le coin supérieur gauche du tableau. Elles se répartissent entre celles où le Christ est radicalement seul sur le Golgotha, l'une d'entre elles (la plus ancienne, vers 1660-1670) le montrant vivant, et regardant vers le ciel, et l'autre, peut-être la plus récente (de 1677, 50,8 x 33 cm, conservée au Metropolitan de New York ; une autre très similaire est conservée à Madrid au Prado[91]) où il est mort, la plaie au côté bien visible, la tête inclinée vers l'épaule droite, et les Crucifixions avec témoins au pied de la croix, toujours les mêmes, dans les mêmes positions : Marie et Jean debout sur la gauche, et Marie Madeleine agenouillée embrassant le pied de la croix.

On rencontre aussi sous le pinceau de Murillo un type de Crucifixion qui eut un certain succès, où saint François d'Assise debout au pied de la croix, la tête levée vers le Seigneur, les yeux remplis d'amour, passe les deux bras autour du corps du Crucifié, lequel le lui rend bien, en détachant un bras, miraculeusement, pour entourer le saint en le regardant (huile sur toile, un grand tableau, de 277 x 181 cm, vers 1668-1669, Séville, musée des Beaux-Arts). Cette façon de figurer un Christ crucifié capable de libérer un bras pour enlacer une figure de saint (masculin) a toute une histoire, et des antécédents anciens, puisque le Pérugin (1446-1523) avait déjà imaginé de peindre à fresque (247 x 145 cm), entre 1494 et 1496, à Santa Maria Maddalena dei Pazzi de Florence, le Crucifié détachant non pas un seul mais ses deux bras de la croix pour accueillir saint Bernard – mais le tableau est habituellement intitulé, à l'inverse, *San Bernardo accoglie il Cristo che si stacca dalla croce*. Les principaux bénéficiaires de cette liberté de mouvement du Crucifié des peintres ont été sans conteste saint Bernard de Clairvaux et saint François d'Assise. Dans un tableau des années 1620 conservé à Valencia, Francisco Ribalta (1565-1628) a imaginé le Christ plaçant sa propre couronne d'épines sur la tête du Poveretto d'Assise en train de l'enlacer tout en piétinant un énorme guépard couronné, tandis qu'un ange s'affaire pour coiffer la tête du Crucifié d'une couronne de remplacement, faite de fleurs cette fois.

6/ Zurbarán.

Zurbarán (1598-1664) est l'auteur, entre autres Crucifixions, d'un Crucifié vivant le regard tourné vers le ciel (huile sur toile, 255 x 193 cm, vers 1627-1629 ; Séville, musée des Beaux-Arts[92]) et d'un tableau où il s'est auto-portraituré en saint Luc au pied de la croix (105 x 84 cm ; 1630, Madrid, Prado) [fig. 17]. Comme dans le tableau de Pacheco et Montañés (voir IV/), le Christ y est cloué par quatre clous mais avec la jambe droite passant au-dessus de la gauche. N'était un linge suspendu à une corde et lui cachant le sexe, il serait rigoureusement nu. Son corps bien musclé est d'une propreté irréprochable et ne comporte pas la moindre trace ni de sang ni de coup. Est-il déjà mort ? On ne saurait l'affirmer, d'autant plus que le peintre en saint Luc porteur d'une palette à couleurs est en train de lui parler... Peut-être est-ce la première fois qu'un peintre équipé de son attribut, comme tout saint du sien, se présente en dévot auprès du Christ en croix, ce qui est une manière parlante de présenter sa création artistique comme un hommage au Rédempteur, afin qu'il la bénisse.

V/ PEINTRES FRANÇAIS

1/ Le Prévost des marchands, 1568.

Le Prévost des marchands et les échevins de la ville de Paris est le titre de plusieurs portraits collectifs répartis sur deux siècles, ce qui s'explique : il recouvre en effet un genre de peinture particulier, celui du portrait d'un corps municipal composé de cinq officiers élus pour remplir durant deux ans des fonctions administratives et judiciaires, et dotés de compétences variées et concrètes touchant à la circulation, à la voirie, à l'organisation des fêtes. L'un des plus anciens tableaux de ce genre est une huile sur toile, peinte en 1568 par un anonyme flamand, conservée à Paris, au musée Carnavalet.

Près d'un siècle plus tard, en 1648, Philippe de Champaigne composera encore un tableau rituel de ce genre (200 x 271 cm ; Paris, musée du Louvre), avec en face du prévôt assisté de trois officiers (un greffier, un procureur et un receveur du roi) agenouillés comme lui mains jointes, ses quatre échevins dans la même attitude, tous ces personnages fixant le spectateur comme pour le convaincre de leur loyauté et de leur attachement à la ville. Mais entretemps la taille de l'effigie divine, colossale chez le peintre flamand, se réduit à un crucifix en bronze fort discret chez Champaigne, qui fut souvent réservé et presque timide quand il s'agissait de marquer une scène ou un paysage par une présence divine... sauf peut-être dans un tableau comme *Dieu le Père créant l'univers matériel*, en présence des anges (vers 1633).

2/ La Hyre, Coypel, Vouet.

Laurent de La Hyre (1606-1656) est l'auteur, « avant 1630 », d'une seule Crucifixion, *La Madeleine au pied de la croix* (huile sur toile, 135 x 100 cm ; musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis[93]) : un genre de Crucifixion « amoureuse », en raison du comportement de la Madeleine repentante, que l'on trouve également chez Jacques Stella.

Antoine Coypel (1661-1722) est l'auteur du Dieu-le-Père Tout-Puissant, vers 1715, du plafond de la chapelle du château de Versailles. Sa Crucifixion conservée à Toronto (111 x 118 cm, Art Gallery of Ontario) prolonge la famille des calvaires peuplés, crépusculaires et mouvementés (voir chap. 5), et associe la mort du Christ en croix et la résurrection des morts, évoquée par un vieil homme sortant de la tombe et se dégageant laborieusement des linges qui l'enveloppaient.

Simon Vouet (1590-1649) est l'un des peintres qui exprime le mieux la dévotion et la mystique du Grand Siècle. Sa Crucifixion de l'église du Gesù de Gênes, une grande huile sur toile de 375 x 225 cm datée de 1622, est commandée par des regards, ascendants et extatiques comme celui du Christ en croix, ou compatissants et noyés de larmes s'agissant de ceux des quatre angelots dans le coin supérieur gauche. Dans celui du musée des Beaux-Arts de Lyon (216 x 146 cm), de 1636-1637, tout aussi sensuel, le contraste joue entre le Christ mort, au corps irréprochablement propre, et les cinq femmes faisant un tapis féminin en dessous... ce qui vaut encore pour son tableau du Louvre (195 x 122 cm) et celui de Saint-Pétersbourg (102 x 81 cm).

Figure 18 : Philippe de Champaigne, *Le Christ mort sur la croix*, huile sur toile, 227 x 202 cm, 1655 ; Grenoble, musée des Beaux-Arts

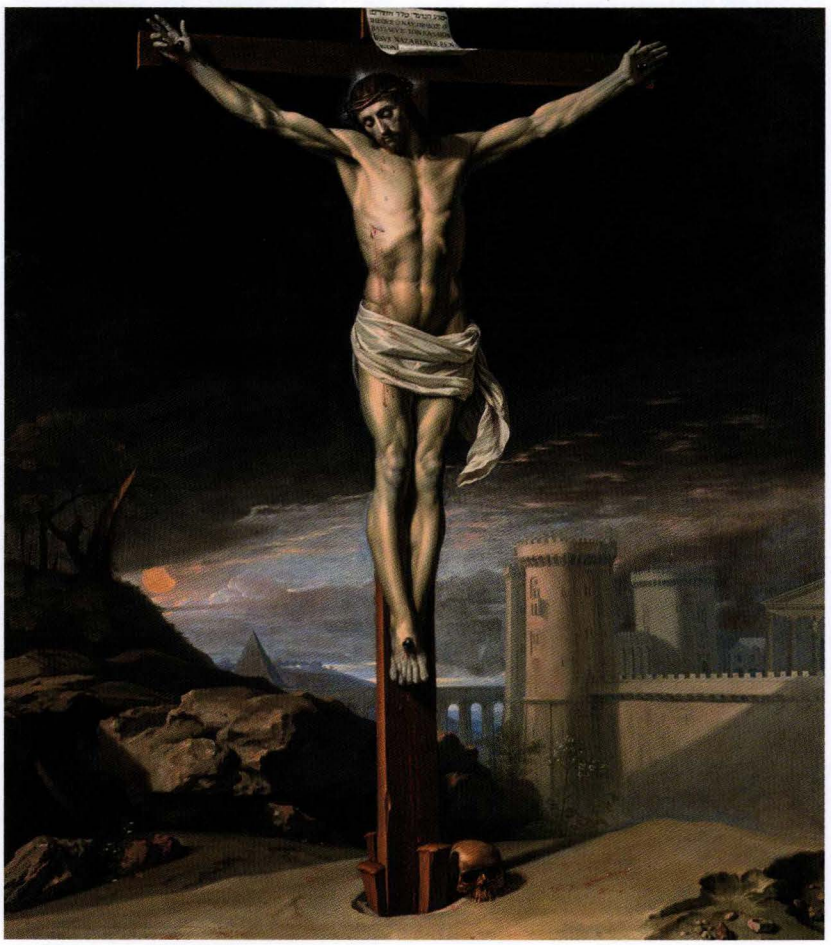


Figure 19 : Charles Le Brun, *Crucifix aux anges*, huile sur toile, 174 x 128 cm, 1661 ; Paris, musée du Louvre

3/ Philippe de Champaigne.

Le Christ mort sur la croix de Philippe de Champaigne a été peint pour le monastère de la Grande Chartreuse en 1655 (huile sur toile, 227 x 202 cm ; Grenoble, musée des Beaux-Arts) [fig. 18]. La rigueur religieuse de l'artiste et sa grande érudition ont probablement encouragé les moines à faire appel à lui. Le Christ en croix occupe toute la hauteur du tableau dont la moitié inférieure représente un fond de paysage. Éclairé de côté par la lumière de l'éclipse solaire, il tourne le dos aux murailles de la ville de Jérusalem. Abandonné des hommes, la tête couronnée d'épines et les yeux clos, il garde le visage serein. Son corps, peint dans une tonalité ivoire légèrement verdâtre, semble taillé dans le marbre. Unique allusion à la vie qui s'écoule, un mince filet de sang s'échappe de son flanc. Le rouge, seule couleur vive dans une composition au coloris austère, dessine une ligne verticale au centre du tableau. Au sol, le crâne rappelle Adam le premier homme et le nom de Golgotha, « lieu du crâne » en hébreu, où fut crucifié Jésus. On est en droit de se demander ce qui a pu conduire le peintre à placer dans la proximité d'un Golgotha une pyramide – l'on a prétendu qu'elle évoquerait la tombe du prophète Isaïe, mais c'est ajouter une hypothèse étrange à un motif incongru.

De cette grande toile émane une atmosphère de silence. Nulle présence au pied de la croix. Là où généralement se groupent la Vierge, l'apôtre Jean, Marie Madeleine et d'autres personnages, il n'y a ici que la terre, la pierre et le sang. Par leur présence discrète, le rameau qui reverdit sous la tour et les arbustes qui fleurissent apportent une petite touche d'espoir. L'organisation centrée

de la composition et sa grande économie de moyens font de cette œuvre l'une des plus belles créations classiques de l'artiste. Elle fut commandée un an avant que les Chartreux fassent appel à Laurent de La Hyre pour deux œuvres.

4/ Sébastien Bourdon.

Sébastien Bourdon (1616-1671) a administré la preuve, qui méritait assurément d'être faite et demeure trop méconnue jusqu'à nos jours, qu'on peut être un peintre protestant français, et même calviniste, tout en traitant bien des sujets d'inspiration chrétienne (*Abraham et les anges*, *Moïse sauvé des eaux*, *Moïse et le Serpent d'airain*, *Massacre des Innocents*, *Fuite en Égypte*, *Le Repos de la Sainte Famille*, *Le Baptême du Christ*, *Les Aveugles de Jéricho*, *Le Christ et les enfants*, *Le Christ et la Samaritaine*[94]), et s'inspirer des plus grands peintres du Grand Siècle, en particulier de Poussin, en rentrant en contact, voire en concurrence, avec eux. Il convient de souligner à ce propos que si les peintres protestants, au XVIIe siècle, du moins jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes (1685)[95], n'ont pas été rares – il est facile d'en dresser une liste d'une longueur respectable[96] –, et si leurs œuvres sont variées et talentueuses, rarissimes sont celles qui concernent le présent ouvrage dans la mesure où elles se cantonnent le plus souvent dans l'art de la gravure, privilégient des sujets n'ayant décidément rien à voir avec la Crucifixion, et paraissent même l'éviter systématiquement : paysages, fleurs et animaux, natures mortes, plateaux de fruits, « vanités ». Des exceptions existent néanmoins : un Isaac Moillon (1614-1673) est l'auteur d'une Crucifixion.

L'analyse des sujets que Sébastien Bourdon a choisi de traiter, aussi bien pour des milieux protestants que pour des commanditaires catholiques au goût desquels il a résolu de s'adapter, mérite attention, tout comme la liste de ceux qu'il n'a, sauf erreur, jamais abordés. Parmi les premiers, ceux que l'on peut qualifier de typiquement protestants, tel *Salomon sacrifiant aux idoles* (huile sur toile, 156 x 145 cm, 1647-1648 ; Paris, musée du Louvre), *Laban cherchant ses idoles* (huile sur toile, 96,5 x 138 cm ; Meaux, musée Bossuet) ou encore *Jacob enterrant les idoles au pied d'un chêne* (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage). Et une suite de peintures inspirées de gravures contemporaines et consacrées aux œuvres de miséricorde[97]. Parmi les seconds, une absence, entre autres, qui saute aux yeux, si l'on ose dire, celle de la Crucifixion du Christ : Bourdon semble n'en avoir pas peint une seule, même s'il a réalisé, dans le cadre des Mays de Notre-Dame (la corporation des orfèvres s'était engagée à offrir chaque année un tableau de 350 x 275 cm à la cathédrale de Paris), une Crucifixion de saint Pierre. Cette absence qui peut paraître surprenante est sans doute à mettre en relation avec la préférence déclarée des calvinistes pour la croix nue, déjà mentionnée, et le quasi-bannissement qu'ils ont infligé à la figure du Crucifié (voir chap. 8, III/1). Cela n'a cependant pas empêché Bourdon de peindre une Déposition (Paris, musée du Louvre).

5/ Charles de La Fosse.

Charles de La Fosse (1636-1716) fut un élève de Charles Le Brun, que les historiens de l'art tiennent pour l'un des peintres français les plus importants vers 1700, avec Antoine Coypel et Jean Jouvenet, et qui contribuera à décorer l'église des Invalides à Paris. Il a peint *Le Christ en croix*, vers 1690 (98 x 68 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts), un Crucifié quadriclaviste aux bras haut levés, en le figurant absolument seul, la tête droite contre son bras gauche, son regard levé vers un ciel menaçant, dans un paysage rougeoyant se voulant oriental, plaqué contre la croix avec un important linge blanchâtre qui s'interpose entre son corps et l'axe vertical – sa tunique, peut-être[98].

6/ Charles Le Brun.

Charles Le Brun (1619-1690) est le fils d'un sculpteur. Il fut mis en apprentissage chez Simon Vouet, et sa manière première en fut fortement impressionnée. Il connut un succès rapide une fois devenu un protégé du chancelier Séguier. Il a peint pour Richelieu. Au retour de Poussin en 1642, il part en Italie, d'où il revient en 1645. Participe activement à la fondation de l'Académie en 1648. Il connaît alors une rapide ascension, attestée par des commandes prestigieuses, dont celle qui concerne Vaux-le-Vicomte, via le surintendant Fouquet. Le début du règne de Louis XIV lui ouvre une période glorieuse : anobli, fait « premier peintre », il est nommé directeur de la manufacture des Gobelins et décore la galerie des Glaces à Versailles[99].

Le Brun a peint, comme nous l'avons signalé plus haut, bon nombre de Christ en croix seul sur le Golgotha, la nuit tombée, avec quelques rares témoins[100], ou abandonné de tous[101]. Sur ce sujet, les tableaux peints par des disciples ou suiveurs de Le Brun, sont eux-mêmes fréquents[102]. Fait exception *Le Crucifix aux anges*, une grande huile sur toile (174 x 128 cm) de 1661 conservée à Paris, au musée du Louvre (fig. 19). C'est une des rares Crucifixions sur fond de ciel bleu à cette époque, avec un paysage de collines à l'horizon ; le Christ saigne abondamment, mais seulement des pieds ; au-dessus de la croix en tau, le *titulus* ; aucune autre présence humaine ; deux cohortes angéliques, neuf à gauche et six à droite, descendent du ciel, joignant les mains ou croisant les bras sur la poitrine en signe d'adoration, qui sont l'occasion de déploiements savants d'étoffes aux couleurs vives ; d'autres anges, dix en tout, sept à gauche, trois à droite, sont sur terre, agenouillés ; une volonté de ne pas céder à une répartition symétrique et égalitaire des anges donne vie à ce tableau. Au pied de la croix, une couronne royale sur un coussin au velours bleu fleurdelysé ; c'est une méditation de la reine mère Anne d'Autriche qui lui aurait inspiré ce tableau, qu'il lui offrit et qui lui valut en retour un portrait enrichi de diamants de la souveraine.

CONCLUSION

La peinture de la Réforme catholique a produit un nombre considérable de tableaux ayant la Crucifixion pour sujet et des dimensions suffisamment importantes pour servir de tableaux d'autel dans de grandes églises, pratique dont il convient de faire observer que si elle fut en usage dans les églises catholiques, resta inconnue des décors d'églises orthodoxes, et aussi, faut-il le préciser, des temples protestants. Cette approche doublement quantitative, par le nombre et par la taille, peut paraître triviale mais on aurait tort de la tenir pour peu éclairante. Sa pertinence réside dans le fait qu'elle caractérise le tournant pris par l'art religieux de cette époque en milieu catholique, qui a mis l'accent, plus qu'à d'autres époques, sur le sacrifice du Christ en croix comme clé du salut, paradigme de la soumission à Dieu le Père et source des sacrements. Ce dernier aspect a été suggéré, comme il ne l'avait encore jamais été, par la position de la tête du Crucifié et la direction de son regard vers le ciel.

Deux autres caractéristiques se dégagent du dossier constitué par les Crucifixions de cette époque, et achèvent de former avec ce qui précède une fiche d'identité iconographique de l'art post-tridentin, à savoir la valorisation conjointe, sur le calvaire, de l'obscurité et de la solitude. Elle annonce le déclin voire la fin prochaine des Crucifixions à ciel bleu et/ou à public nombreux au profit de celles qui eurent à cœur de fixer l'attention des fidèles sur la solitude du Rédempteur en croix et le modèle que constitue l'acceptation proprement héroïque de ses souffrances et de sa mort pour le salut du genre humain. De ce point de vue, l'art religieux du Grand Siècle est marqué par une volonté d'écarter de ce sujet toute occasion de distraction et de canaliser le regard vers le Christ en croix, afin que le croyant soit entraîné à faire siens les sentiments qui furent ceux du Crucifié.

10

LA CRUCIFIXION DES ORIENTS CHRÉTIENS

(XVe - XVIIIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ LA CRUCIFIXION DANS LES PROGRAMMES MONUMENTAUX HÉRITIERS DE BYZANCE
1/ Monastère de Dionysiou, Mont Athos
2/ Monastère de Stavronikita, Mont Athos
3/ Église d'Élie, Stemnitsa, Péloponnèse
4/ Église de Zoodochos Pege, Stemnitsa,
5/ Saint-Démétrios, Boboshevo, Bulgarie
6/ Saints-Tiron-et-Theodore-Stratilatus, Dobarsko, Bulgarie
7/ Monastère des Saints-Archanges, Kučevište, Macédoine
8/ Église St. Onuphre, monastère Lavrov, Ukraine
9/ Cathédrale de Svetitskhoveli, Géorgie
10/ Moscou, la troisième Rome
11/ Église de la Résurrection, Rostov, Russie
12/ Église de la Décollation de Jean Baptiste, Yaroslav, Russie
13/ Cathédrale de la Dormition de la Vierge, Voskopoja, Albanie

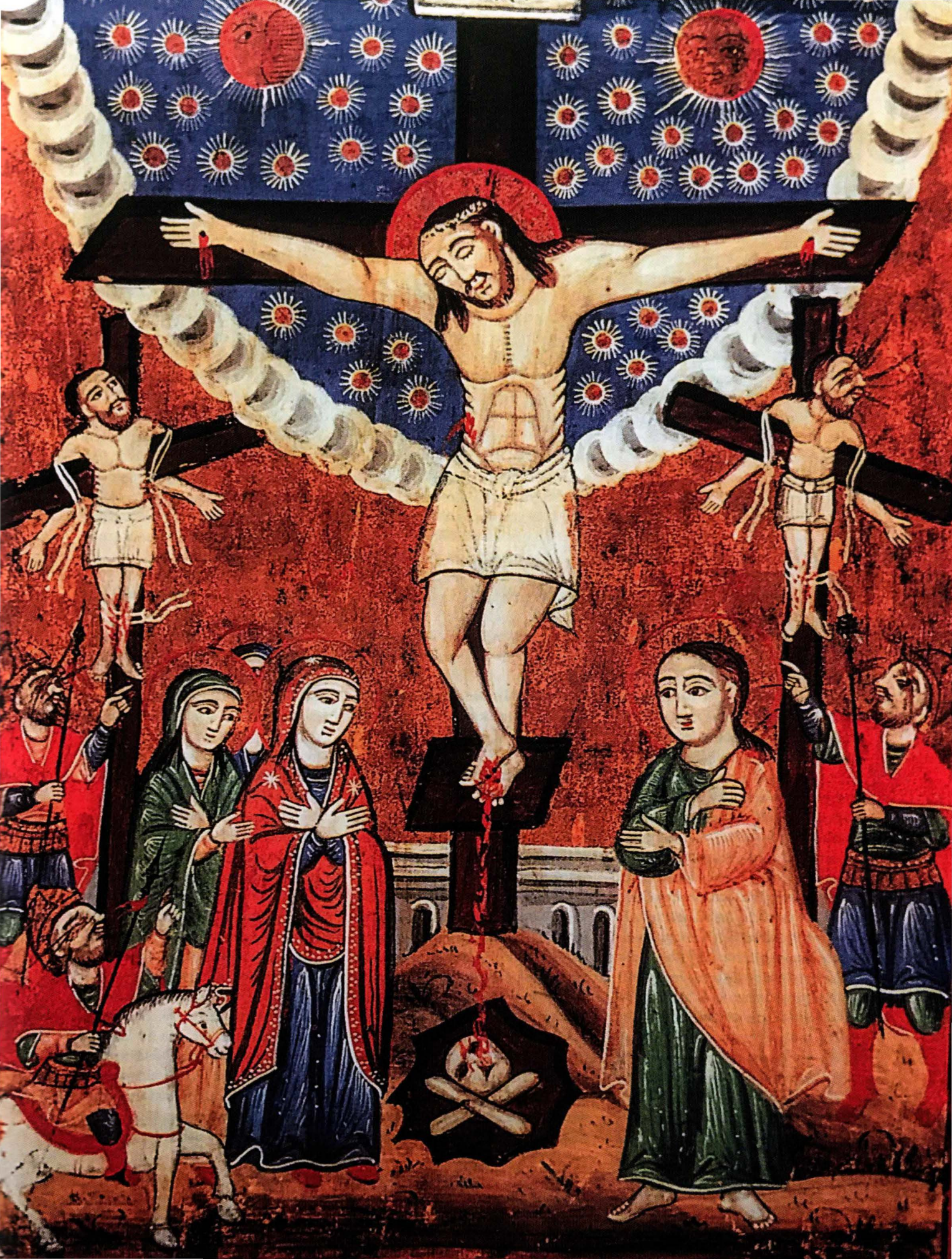
II/ CHYPRE ET L'INFLUENCE DE L'ART OCCIDENTAL
1/ Agios Mamas, Louvaras
2/ Panaghia Podithou, Galata
3/ Agia Paraskevi, Geroskipou
4/ Cathédrale Agios Ioannis, Nicosie

III/ L'ÂGE D'OR DES MONASTÈRES MOLDAVES
1/ L'architecture peinte
2/ Voronet
3/ Dobrovăţ
4/ Probota
5/ Dragomirna
6/ Horezu

IV/ LA PARTICULARITÉ DE L'ART RELIGIEUX EN ÉTHIOPIE
1/ La croix nue des miniatures
2/ Croix de procession
3/ Icônes
4/ Peintures murales
5/ Monastère de Narga Śellāssē
6/ Église de Däbrä Berhan Selassie
7/ Église d'Abreha we Atsbeha

V/ LES ICÔNES
1/ L'aire grecque
2/ L'école crétoise
3/ La peinture sacrée en Russie
4/ La tradition copte

CONCLUSION



INTRODUCTION

Le 29 mai 1453 figure traditionnellement parmi les dates clés de l'histoire. Ce jour-là, Constantinople tombe aux mains du sultan ottoman Mehmet II (1451-1481) : onze siècles après sa fondation, l'Empire byzantin est fini, définitivement fini. La ville, fondée en 667 avant notre ère par des colons grecs venus de Mégare, qui lui ont donné le nom d'un roi légendaire, Byzance, s'est développée grâce à sa situation exceptionnelle sur un promontoire à l'entrée du Bosphore, entre l'Europe et l'Asie. En 330 de notre ère, l'empereur Constantin Ier (280-337) choisit le site pour y établir sa nouvelle capitale en remplacement de Rome. Il lui donne le nom officiel de Nouvelle Rome. Après sa mort, la cité prend son nom et devient *Constantinopolis*. L'empire, dont les splendeurs suscitaient l'envie, de Venise à la Rous', avait encaissé un coup terrible en 1204 à cause des puissances latines qui conquirent Constantinople avec l'excuse de la quatrième croisade et, malgré la reconquête de la ville en 1261, la gloire d'antan était bel et bien terminée[1]. À partir de ce moment, les Byzantins subirent les assauts turcs mais aussi les menaces des Républiques italiennes rivales, sans parler des querelles internes. La chute finale de Constantinople devint inéluctable lorsque des envahisseurs venus d'Asie, les Turcs ottomans, traversèrent le détroit du Bosphore. C'est au début d'avril 1453 que Mehmet II arriva devant la cité ; il dut attendre le 28 mai, après une farouche résistance, pour la prendre. Constantin XI fut tué au combat et le sultan entra dans Constantinople le 29 mai 1453 ; la population fut réduite en esclavage, et la basilique de Sainte-Sophie transformée en mosquée.

Même si l'empire disparut en 1453, la civilisation – surtout les conceptions ecclésiastiques, la liturgie et l'iconographie – s'est adaptée aux nouvelles conditions qui lui étaient faites[2]. À côté des exceptions qui continueront de vivre à peu près comme du temps des empereurs (comme la plupart des îles de l'Égée, le mont Athos, le mont Sinaï, le monastère de Saint-Sabbas, près de Jérusalem), la domination ottomane se fit plus directe, sauf en certaines provinces, comme la Moldavie et la Valachie. Les rapports avec l'Occident latin, pour l'essentiel, furent interrompus : la tentative de réunification entre les Églises mise en acte au concile de Ferrare-Florence (1438-1439) se révéla en pratique un échec du fait de l'hostilité des évêques orientaux, qui n'acceptèrent pas les compromis signés à Florence. Au cours des siècles qui suivirent la chute de l'Empire byzantin, surgirent et/ou se consolidèrent les Églises orthodoxes territoriales. Les modèles iconographiques byzantins furent repris et réélaborés. La rencontre et souvent la fascination pour les modèles latins modifièrent les goûts, en accentuant l'élément pathétique et sentimental, en particulier dans le cycle de la Passion du Christ. En même temps, la diffusion de schémas précis[3] à suivre dans la réalisation des icônes contribua à en immobiliser l'art qui devint, du point de vue esthétique, répétitif.

I/ LA CRUCIFIXION DANS LES PROGRAMMES MONUMENTAUX HÉRITIERS DE BYZANCE

1/ Monastère de Dionysiou, Mont Athos.

Fondé au XIVe siècle par saint Dionysius de Korseos, il occupe le cinquième rang dans l'ordre hiérarchique des vingt monastères athonites. Son *katholikon* est dédié à saint Jean Baptiste. Il a été construit entre 1537 et 1547 et ses murs ont été peints à la même époque par l'artiste crétois Tzortzis. Le cycle de la Passion[4] est ample et détaillé, depuis l'Entrée du Christ à Jérusalem monté en amazone sur un âne, le visage tourné pour écouter saint Pierre, jusqu'à l'émouvante complainte de la Vierge, de Jean et des femmes sur le corps du Christ mort. À côté des scènes traditionnelles, celles du Lavement des pieds, du Baiser de Judas, du Christ face à Anne et Caïphe puis à Pilate – ce dernier tourné pour écouter la femme qui, avec une expression préoccupée, lui confie ses pensées sur le Christ – sont représentés des épisodes plus rares, comme les phases du Reniement de Pierre, et Joseph d'Arimathie réclamant à Pilate le corps du Christ mort. La montée du Christ sur la croix est invraisemblable parce qu'il monte les degrés avec la croix dans le dos, cet expédient permettant de le représenter de face et non de dos. La Crucifixion a un schéma classique, avec le Christ sur la croix au centre, la Mère et les deux femmes qui l'entourent, Jean et le centurion de l'autre côté. Entre ces personnages et le mur de la cité, on voit partiellement le porte-lance et le porte-éponge. De la scène se dégage une souffrance contenue.

2/ Monastère de Stavronikita, Mont Athos.

Le patriarche Jeremiah fonda ce monastère, l'un des plus petits du mont Athos, en 1527, à la place d'un ancien qui existait déjà au début du XIe siècle. Le patriarche fit aussi construire entre 1527 et 1536 le *katholikon*, dont les fresques furent réalisées en 1546 par le célèbre peintre d'icône Théophane le Crétois dit aussi Théophane Strelídzas, qui a travaillé sur l'Athos avec ses fils[5]. Né vers 1500 sur l'île de Crète et mort en 1559 à Héraklion, il se rendit au mont Athos où, en plus des intérieurs de cette église, il peignit aussi les intérieurs du monastère de la Grande Laure. À Stavronikita, la Crucifixion (fig. 1), qui appartient à un ample cycle de la Passion, est représentée selon le schéma classique byzantin, avec des renvois théologiques à la résurrection des morts, que l'on voit se lever de leurs tombes dans l'angle gauche, signe de l'influence de l'art occidental qui émerge en particulier dans la représentation du mauvais larron, vu de dos, ce qui est inhabituel dans l'art byzantin.

Figure 1 : *Fresque*, milieu du XVIe siècle ; monastère de Stavronikíta, Mont Athos

Le Christ en croix est légèrement plié sur le côté droit, les jambes s'affaissent, soutenues par le *suppedaneum*. La douleur s'inscrit sur les visages des personnages au pied de la croix, rassemblés de manière statique autour de Jésus, tandis que les trois soldats dans l'angle à droite se partagent les vêtements ; deux hommes sont en train de briser les jambes des larrons, et un ange en pleurs recueille le sang du Christ.

3/ Église d'Élie, Stemnitsa, Péloponnèse.

Quatre églises avec des peintures murales du XVIIe siècle ont survécu à Stemnitsa, une ville post-byzantine au riche patrimoine historique du Péloponnèse central. Toutes rendent hommage au cycle de la Passion. La Crucifixion des églises Panaghia Baphero, du prophète Élie et de saint Pantaléon ont un schéma classique et très semblable. Dans l'église du prophète Élie, les sujets à dimension eucharistique dominent dans le sanctuaire, en particulier la Divine Liturgie[6]. Le cycle christologique qui commence avec la Nativité et se poursuit avec les principaux évènements et miracles du Christ, se conclut avec la Passion et la Résurrection. Dans la lunette de Crucifixion, le Christ, la Mère, les deux larrons, le centurion, les anges sont tous représentés en position classique ; le regard est attiré par le soldat sur un splendide cheval blanc, en position centrale, au pied de la croix du Christ.

4/ Église de Zoodochos Pege, Stemnitsa.

Cette église est le *katholikon* d'un monastère. Elle a été construite en 1443 et présente une forme plus complexe et plus ample que les précédentes églises du même village. Dans l'archivolte au-dessus de la porte d'entrée se trouve la peinture murale représentant la Vierge source de vie ou fontaine de vie (*Zoodochos Pege*). Presque chaque partie de l'intérieur de l'église est recouverte de peintures murales réparties sur toutes

Figure 2 : ***Fresque***, pilier, 1678 ; cathédrale de Svetitskhoveli, Géorgie

les surfaces des murs, des bras de la croix et du dôme. Sur l'un des murs de la nef sont représentées au registre supérieur la Crucifixion, au second registre trois des strophes de l'Hymne acathiste et dans la partie inférieure trois scènes de martyre. Dans celle de la Crucifixion, le schéma est traditionnel, avec un ample espace consacré aux murs de la cité sur le fond et aux personnages à cheval qui sont au moins trois.

5/ Saint-Démétrios, Boboshevo, Bulgarie.

« Du XVe au XIXe siècle, le processus artistique dans l'ensemble des Balkans s'est développé dans les conditions défavorables de la domination ottomane. Ces conditions étaient particulièrement difficiles sur les terres bulgares. Néanmoins, l'art des églises bulgares a préservé sa viabilité et sa créativité, sa tradition s'étant avérée suffisamment établie pour lui permettre de se manifester de manière indépendante même en l'absence d'indépendance nationale[7]. » L'église de Saint-Démétrios date de la fin du Moyen Âge et, selon l'inscription du donateur sur le mur ouest au-dessus de l'entrée, elle a été peinte en 1488. Dans l'église, les images ne sont pas similaires dans le style, et certaines d'entre elles se démarquent pour leur plus haut niveau de peinture : « Ceci est probablement dû au fait que plusieurs peintres ont été impliqués dans la décoration de l'église. Les styles individuels d'au moins trois peintres peuvent être distingués, et ceci est également prouvé par le matériel épigraphique[8]. »

Les scènes de la Passion sont rassemblées sur le mur nord, et ne sont pas rangées selon l'ordre chronologique. Au registre le plus haut, de fait, sont l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, les Myrophores au sépulcre et la Descente du Christ aux enfers ; dans le second registre, la Dérision, le Christ face à Pilate, la Montée au calvaire, la Montée sur la croix et le Thrène, la Lamentation sur le Christ mort. La peinture centrale de la Crucifixion, en partie perdue, présente un schéma traditionnel. Au centre se trouve le Christ crucifié, son corps fait une courbe en S, et à gauche, Marie et les Saintes Femmes sont représentées par des gestes de chagrin. À gauche du Christ, l'apôtre Jean et le centurion Longinus, en tenue militaire et porteur d'un nimbe, lève une main vers la croix. Au-dessous de la croix sont représentés le crâne et les os d'Adam.

6/ Saints-Tiron-et-Theodore-Stratilatus, Dobarsko, Bulgarie.

L'église a été bâtie en 1614, probablement sur une fondation datant de 1122. Construite comme une basilique à trois nefs en pierre, elle a dû respecter la loi turque de cette époque, selon laquelle il était interdit aux sites religieux chrétiens de s'élever plus haut que ceux des musulmans ; à l'extérieur, ils devaient ressembler à un immeuble d'habitation. Par conséquent, l'église était à moitié creusée dans le sol, sans beffroi et sans coupole, avec de petites fenêtres. En contraste avec son aspect extérieur, elle impressionne par sa riche décoration intérieure et ses fresques lumineuses : 460 scènes bibliques, plus de 30 Saintes Femmes, plusieurs saints guerriers peints avec des armes caractéristiques de l'arsenal d'Europe occidentale de l'époque, et des inscriptions en bulgare[9]. L'église a été construite de manière à maintenir la même température toute l'année, ce qui a permis la conservation des peintures murales. Les couleurs vives étonnantes des fresques sont restées intactes même si les Turcs ont transformé le temple en bain au XIXe siècle. Le cycle de la Passion s'étend sur trois murs. Un schéma semblable, avec diverses systématisations architecturales, se répète au registre supérieur

du monastère de Seslav, St. Nikolay, peint en 1618. Dans l'église des Saints-Tiron-et-Theodore-Stratilatus, le Christ est crucifié entre les deux larrons figurés à une échelle moindre et aux angles de la scène par manque d'espace.

7/ Monastère des Saints-Archanges, Kučevište, Macédoine.

Dédié aux archanges Michel et Gabriel, « sa structure originale a été composée d'un autel et d'une nef (naos). Il est daté de la fin du XIVe siècle (au plus tard de 1389). Le narthex a été ajouté plus tard et devrait être de la période ottomane, mais avant 1630. L'inscription du donateur indique que l'autel et les naos ont été décorés de fresques en 1591 et la première iconostase fut montée l'année suivante. Le narthex a été décoré de fresques en 1630/1631 ; une nouvelle iconostase a été installée en 1843. Selon des documents écrits, le monastère fut très actif de la fin du Moyen Âge au XIXe siècle, comme centre éducatif. L'étude comparative détaillée du monastère de Kučevište indique que, en tant que centre religieux essentiel, il maintenait la tradition qui avait une importance générale pour les Balkans turcocratiques[10]. » Les scènes du cycle des grandes fêtes ont un caractère narratif. Les illustrations des textes évangéliques sont développées de manière élaborée avec des épisodes tirés de sources apocryphes ou littéraires. Le cycle de la Passion du Christ mérite une attention particulière : illustré par seize scènes, il fait partie des ensembles les plus élaborés des Balkans, avec des scènes rares : Judas s'accordant avec les Juifs sur le prix pour leur livrer Jésus et les conduire à lui ; les jeunes qui dansent autour du Christ flagellé ; la montée au Golgotha avec la présence de Pilate à cheval, épisode qui revient dans les cycles post-byzantins des Balkans[11] ; le suicide de Judas avec sa représentation en enfer. Même la scène des soldats se partageant le vêtement du Christ est originale dans la mesure où elle est peinte comme un épisode distinct dont les acteurs portent des vêtements juifs traditionnels et sont en train de déchirer le vêtement du Christ avec des ciseaux et un crochet en métal.

8/ Église St. Onuphre, monastère Lavrov, Ukraine.

Cette église, située près de Staryi Sambir, conserve des peintures murales découvertes par hasard en 1910 sous une couche de peinture datant de 1872, qu'on a datées de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle. Actuellement d'ordre basilien, le monastère était à l'époque orthodoxe et situé en Pologne. Pour le territoire de l'Ukraine occidentale d'aujourd'hui, les peintures murales de Lavrov sont tout à fait singulières et n'ont pas d'analogies dans l'art ukrainien du Moyen Âge. Les peintures murales se sont conservées seulement dans le narthex et en état fragmentaire, et présentent d'« indiscutables similitudes entre l'architecture et la peinture murale de Lavrov et l'architecture et la peinture des églises moldaves de la fin du XVe et de la première moitié du XVIe siècle[12] ». La peinture de la Crucifixion du mur nord du narthex est classique, avec la Vierge et le jeune apôtre Jean au pied de la croix. Ce qui est particulier dans l'iconographie de Lavrov est la coïncidence entre la Crucifixion et l'illustration de la 18e stance de l'Hymne acathiste.

9/ Cathédrale de Svetitskhoveli, Géorgie.

Ce monument historique de la ville de Mtskheta tient une place primordiale dans l'histoire de la christianisation de la Géorgie. C'est là que fut construite la première église au IVe siècle, au moment de la christianisation du pays, grâce aux missionnaires qui partirent d'Antioche et de Césarée en direction du Caucase. Avec le monastère de la Sainte-Croix de Djvari et le monastère de Samtavro, la cathédrale de Svetitskhoveli (« Pilier Vivant ») est un des principaux monuments de la Géorgie médiévale. L'édifice que l'on peut voir aujourd'hui a été construit entre 1010 et 1029. Elle renferme la tombe de Mirvan III (277 – 361), le roi d'Ibérie qui fit du christianisme la religion officielle de la Géorgie, et est connu aussi comme le lieu où, suppose-t-on, a été enterrée la tunique de Jésus Christ. La cathédrale cruciforme est couronnée d'une haute coupole sur la croisée, et l'on trouve des vestiges d'importantes peintures murales à l'intérieur. La Crucifixion de 1678 (fig. 2) est peinte sur le côté droit d'un pilastre qui comporte quatre scènes, parmi lesquelles l'Anastasis et au registre inférieur deux scènes partiellement perdues. Sur le fond d'une cité, le Christ est fixé en croix, les yeux clos, l'air apaisé. En dessous, sur sa droite, un groupe de femmes avec la Mère au centre ; sur sa gauche Jean, le centurion et un soldat. Soleil et lune sont représentés avec des visages humains.

10/ Moscou, la troisième Rome.

Après la chute de l'Empire byzantin, l'idée que Moscou puisse être la « troisième Rome » voit le jour. Philotée de Pskov affirme, dans une lettre datée de 1510-1511 (ou de 1540-1550) : « Deux Rome sont tombées, mais la troisième se tient debout, et il n'y aura pas de quatrième[13]. » Bien entendu, la troisième Rome est Moscou, mais sa vocation est proclamée dans un contexte d'angoisse eschatologique, et non sous le jour triomphaliste qu'elle a pu revêtir ensuite[14]. La concorde entre les peuples orthodoxes, célébrée à Byzance entre le XIIIe et le XVe siècle, « coïncide aussi avec la montée en puissance de la Russie moscovite, qui se transforme en l'un des grands États d'Europe et se fait le défenseur de l'orthodoxie[15] ». En 1472, le tsar Ivan III épouse Sophie Paléologue, la nièce du dernier empereur byzantin et orne les drapeaux de son armée de l'aigle bicéphale. Avec la péninsule balkanique sous le joug turc, Moscou devient *de facto* le protecteur de tous les peuples orthodoxes, malgré l'influence du patriarcat de Constantinople jusqu'à nos jours, et contribue à façonner les bases économiques et sociales mais surtout les mentalités spécifiques de l'Europe orientale. Le rapide essor de l'art de Moscou coïncide avec

le début du XVe siècle, favorisé par l'émigration des artisans bulgares et serbes qui fuirent la conquête musulmane des pays concernés. Comme les empereurs et les patriarches de Byzance, les princes et les métropolites de Moscou invitèrent les meilleurs maîtres pour construire et décorer églises et monastères. Les maîtres moscovites suivirent avec attention les courants venus de Constantinople mais aussi des Balkans, de Transylvanie, de Valachie et de Moldavie.

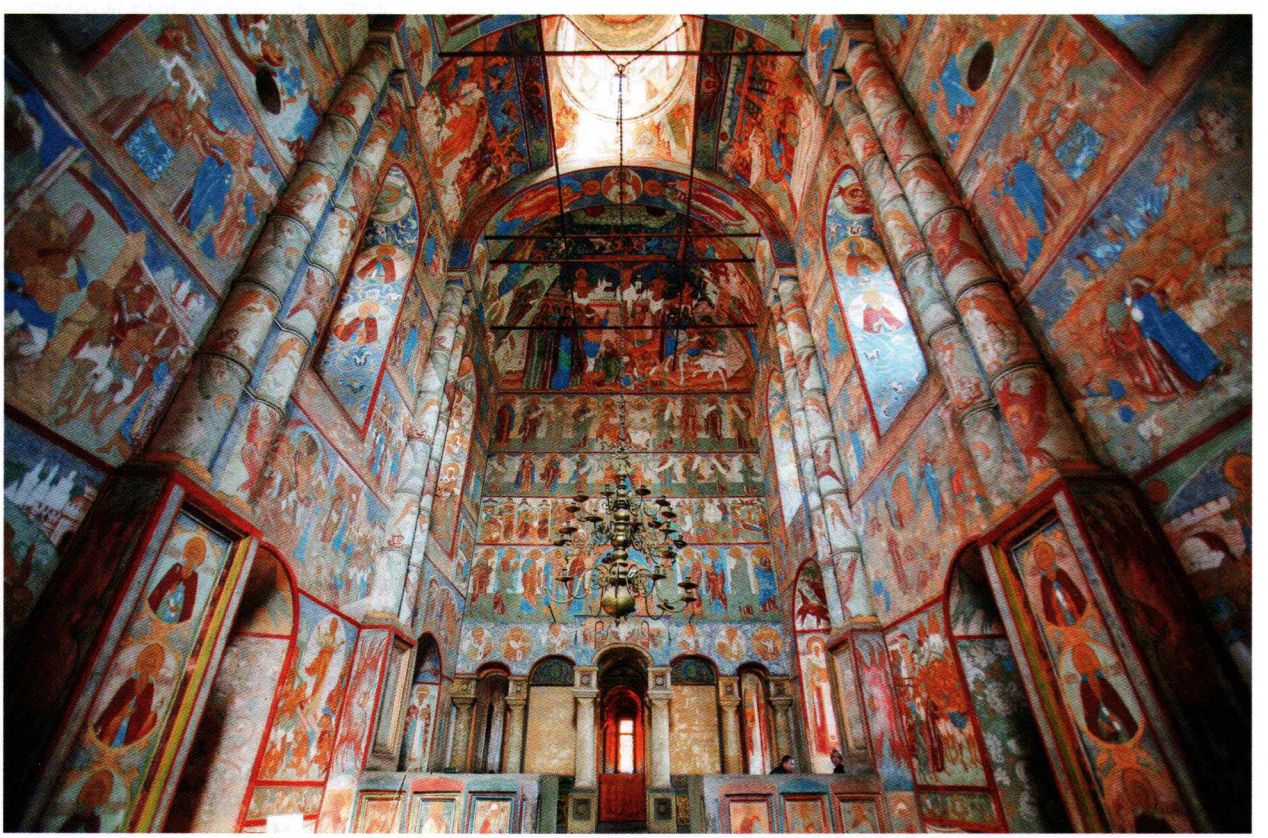
11/ Église de la Résurrection, Rostov, Russie.

Les églises de cette ville, située à 210 kilomètres au nord-est de Moscou, conservent des programmes iconographiques monumentaux qui recouvrent les murs des plafonds jusqu'au plancher. Rostov, mentionné pour la première fois dans les chroniques de l'an 862, a été pendant des siècles un centre culturel et politique. Son emblème principal est le kremlin (citadelle), construit dans les années 1670 et 1680 par le puissant prélat métropolitain Jonah Sysoevich (vers 1607-1690). L'Église de la Résurrection est située au-dessus de la porte nord. La Crucifixion (fig. 3) occupe toute la surface de la lunette, entre l'Entrée à Jérusalem et la Descente de croix. Le Christ est crucifié entre les deux larrons, son visage est incliné sur l'épaule, il est sereinement mort. La scène est peinte sur fond de Jérusalem figurée en ville typiquement russe, avec de solides murs et des églises avec leurs coupoles bombées. La foule est regroupée sur le côté droit du Christ – au premier plan la Vierge avec les mains sur la poitrine, Jean, les femmes et le porte-lance – et en mouvement de l'autre côté quelques soldats montés sur des chevaux blancs, des prêtres richement vêtus avec de longues barbes, la tête relevée et le regard tourné vers le Crucifié. À ses pieds, un crâne, des soldats massés l'un sur l'autre et vraisemblablement un donateur agenouillé qui recueille dans un récipient le sang, par ailleurs quasi invisible du Christ.

12/ Église de la Décollation de Jean Baptiste, Yaroslav, Russie.

Cette ville historique devint à partir du XIe siècle un centre de commerce très important. Mais Yaroslav est surtout célèbre pour ses nombreuses églises du XVIIe siècle. L'église de la Décollation de Jean-Baptiste est l'un des édifices archi-

Figure 3 : *Fresque*, 1670 et 1680 ; église de la Résurrection, Rostov, Russie



tecturaux les plus renommés de la ville. Elle a été construite entre 1671 et 1687, quand Jonah Sysoevich, le métropolite de Rostov, approuva le projet de construire une nouvelle église dans le district prospère de Tolchokovo. L'extérieur monumental en brique rouge surmonté d'un groupement éclectique de quinze dômes verts ou noirs, unique parmi les églises russes, conduit à un intérieur tout aussi remarquable recouvert de fresques. L'espace principal a été peint de juin 1694 à juillet 1695 par un groupe de seize iconographes sous la direction des maîtres Dmitry Plekhanov et Fedor Ignatiev. Tout l'intérieur de l'église est recouvert de fresques époustouflantes. Les murs nord et sud sont divisés horizontalement en neuf registres. Les trois registres situés en haut illustrent la vie et les enseignements du Christ. Le quatrième niveau en haut affiche la Passion du Christ. Plus proches du regard, les cinquième et sixième registres du haut illustrent la vie de Jean Baptiste, en mettant l'accent sur sa décapitation et la découverte de sa tête. Le septième registre à partir du haut présente des dizaines de saints orthodoxes classés par jours du calendrier. Les deux niveaux inférieurs des murs nord et sud comportent une ligne d'écriture autour de l'église et d'une bordure décorative. Tout en haut, les voûtes représentent les principales fêtes, telle la Dormition. Comme d'habitude, le dôme central contient une représentation du Christ Pantocrator. La Crucifixion (fig. 4 : sur la gauche, vers le bas) appartient à un cycle très développé, qui court sur plusieurs registres. Entre Crucifixion, Déposition et Thrène, il n'y a pas de séparation. Le Christ est entre les deux larrons, selon le schéma traditionnel ; son expression est sereine ; il a un *perizonium* blanc de dimensions restreintes pour la peinture orthodoxe, qui lui voile les flancs. Les soldats, les femmes, le centurion sont entassés sous la croix : la continuité entre les diverses scènes donne presque l'impression que les personnages se recouvrent les uns les autres.

Figure 4 : *Fresque*, 1694-1695 ; église de la Décollation de Jean Baptiste, Yaroslav, Russie

13/ Cathédrale de la Dormition de la Vierge, Voskopoja, Albanie. Moschopolis (aujourd'hui Voskopoja) est l'une des rares villes des Balkans à ne pas avoir été construite sur les fondements d'une ville antique. Au XVIIIe siècle, la ville était la deuxième plus grande des Balkans ottomans après Istanbul, avec environ 6 000 maisons et 30 000 résidents. Moschopolis avait une zone urbaine développée, avec des rues pavées, un hôpital, des écoles, et l'une des premières typographies des Balkans, remontant à 1726. Une vingtaine d'églises somptueuses – six d'entre elles ont survécu – constituent la preuve de l'extraordinaire développement économique de ce centre chrétien sous la domination ottomane. Chefs-d'œuvre du style post-byzantin, certaines de ces églises, de grande taille, représentent une nouvelle forme architecturale de basiliques en forme de dôme. La principale, celle de la Dormition de la Vierge, a été construite en 1699 et peinte en 1712. Elle contient des fresques de Theodor Anagnost et Sterian d'Agrapha, originaires de Grèce, qui suivirent autant la tradition byzantine, marquée par l'art de la Crète et de Venise, que la tradition macédonienne des XIVe et XVe siècles. La Crucifixion (fig. 5) occupe le sommet du mur latéral du naos. La disposition est bien étudiée : le Christ crucifié est juste au-dessus de celui de l'Anastasis. Sur la droite du Crucifié, la Mère, entourée de femmes ; du même côté, le bon larron et trois soldats qui se partagent les vêtements. Sur la gauche du Christ, Jean et le centurion, nimbés, se détachent du groupe compact, hérissé de lances, des soldats en armes. Les anges en buste volent dans le ciel, sur de petits nuages d'inspiration créto-vénitienne.

II/ CHYPRE ET L'INFLUENCE DE L'ART OCCIDENTAL

Chypre eut le singulier destin d'être à la fois le conservatoire de la tradition byzantine bousculée par l'irruption des Latins dans le bassin oriental de la Méditerranée, et le seul royaume latin d'Orient qui eût jamais une aussi longue durée. Hélène Paléologue (1428-1458), l'épouse de Jean II, le roi de Chypre (1432-1458), était une princesse byzantine. Elle a tenté de faire en sorte qu'à la cour des Lusignan l'influence latine s'épuise afin de rendre sa toute-

Figure 5 : ***Fresque***, 1712 ; cathédrale de la Dormition, Voskopoja, Albanie

puissance à l'Église orthodoxe. D'autre part, la coexistence des religions contribuera « à ouvrir l'Europe occidentale à la culture classique, en mettant en branle, avec d'autres, le mouvement qui allait redynamiser l'Occident : la Renaissance[16] ». Une telle influence est évidente aussi dans l'iconographie : aux schémas byzantins se sont associés divers éléments caractéristiques de l'Occident. Depuis 1570, Chypre fut gouvernée par les Ottomans pour environ deux cents ans. La grande majorité de la population resta chrétienne, attachée à l'orthodoxie, mais à cause des taxes coûteuses imposées par le sultan, du saccage systématique des terres, des guerres de Morée et de Candie qui interrompirent les commerces, l'île perdit plus de la moitié de sa population.

1/ Agios Mamas, Louvaras.

Située dans la partie sud de la chaîne de montagnes du Troodos, cette petite église a été construite en 1455, comme le dit l'inscription dédicatoire au-dessus de l'entrée du mur ouest, à côté des donateurs. L'intérieur est entièrement recouvert de peintures murales qui combinent l'art occidental et d'anciens modèles de l'école macédonienne. La Crucifixion reprend le schéma classique byzantin, avec le Christ crucifié au centre, entre la Vierge et les femmes et, du côté gauche, Jean et le centurion. L'émotion des personnages est tout juste suggérée, et elle sera plus évidente dans d'autres peintures influencées surtout par la peinture latine.

2/ Panaghia Podithou, Galata.

Cette église du monastère construite en 1502 n'a jamais été entièrement peinte. Les fresques, qui sont contemporaines de l'église, couvrent seulement l'abside du *bêma*, des deux côtés du fronton ouest, ainsi que certaines parties des murs nord et sud. Le peintre qui a travaillé à Podithou a été influencé, dans son style comme dans son iconographie, par l'art occidental. Certaines scènes sont considérées comme les meilleurs exemples du style de peinture « italo-byzantine », qui est apparu et s'est répandu

sur toute l'île pendant la période de domination vénitienne. Il combine des éléments de la Renaissance byzantine et italienne. La Crucifixion (fig. 6) accumule une foule de personnages et se situe dans le prolongement des Calvaires italiens à public nombreux et compact (voir chap. 5, I/). Dans la partie haute le Christ, recouvert d'un *perizonium* transparent, est au centre de la composition ; à sa droite le bon larron, nimbé, est mort ; le mauvais se contorsionne tandis qu'un soldat s'apprête à lui rompre les jambes. Des soldats armés de longues lances, un groupe de femmes, les prêtres, le porte-lance, d'autres soldats qui se partagent les vêtements occupent le registre inférieur. Il y a aussi la Madeleine agenouillée au pied de la croix – ce qui confirme l'influence de l'art latin –, la Vierge qui s'évanouit à la vue du Fils mort et Jean qui regarde Jésus dans une position insolite, qui révèle sa profonde douleur. Dans l'angle gauche, au premier plan, un vieux à longue barbe se traîne appuyé sur un bâton : le regard fixé sur le Crucifié invite le spectateur à ne pas se laisser distraire de la foule et à ne pas détacher son regard du cœur de la scène.

3/ Agia Paraskevi, Geroskipou.

Construite au IXe siècle en l'honneur de Parascève, une martyre des années 180, elle conserve des fresques d'âges variés, dont la plupart appartenant à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle. Un ample espace a été dédié au cycle de la Passion, avec la représentation de la Dernière Cène, du Lavement des pieds, de la Trahison de Judas, du Christ face à Pilate, de Simon de Cyrène portant la croix tandis qu'un soldat tire Jésus par une corde. La scène de la Crucifixion a été recouverte par une couche ultérieure avec une scène de Dormition : n'en reste donc visible qu'une partie. Ici émerge l'adoption du schéma iconographique byzantin, auquel s'ajoute une foule amassée aux pieds du Crucifié, et une accentuation de l'élément dramatique, en particulier l'évanouissement insolite et typiquement occidental de la Vierge, soutenue par les femmes et par Jean, mais aussi le corps du Christ épuisé sur la croix et la présence des anges qui ouvrent les bras de façon pathétique.

4/ Cathédrale Agios Ioannis, Nicosie.

La cathédrale a été construite au XVIIe siècle, pendant la domination ottomane, sur le site de la chapelle de l'abbaye bénédictine du XIVe siècle. Elle est dédiée à saint Jean le Théologien. La coupole et les murs ont été décorés de fresques colorées, comme on le voit aussi dans l'ample fresque de la Crucifixion (fig. 7) et, au registre inférieur, dans la Dernière Cène, le Lavement des

Figure 6 : *Fresque*, 1502 ; église de la Panaghia Podithou, Galata, Chypre

pieds et le Christ à Gethsémani. L'attention byzantine au cycle de la Passion est maintenue, mais le style, la disposition des nombreux personnages, les traits des visages, parlent clairement un langage artistique latin, surtout en ce qui concerne les attroupements particulièrement compacts : l'espace pictural à disposition est rempli d'une armée de soldats qui courent tout au long du mur de la cité représentée au fond ; le groupe des femmes, des prêtres et des hommes politiques – certains d'entre eux avec des turbans – complètent le cadre de l'épisode terrestre. Même le ciel est peuplé d'un groupe dense d'anges. Trois d'entre eux sont en train de recueillir dans un calice le sang du Christ qui jaillit des plaies du côté et des mains ; les autres se déchirent les vêtements en signe de douleur ; un ange accueille l'âme du bon larron, tandis qu'à côté du mauvais larron, figuré dans une pose contournée sur sa croix, est un démon assis sur le bras supérieur de sa croix. La souffrance et le mouvement ordonné caractérisent la scène. La Vierge, avec ses cheveux longs qui retombent sur ses épaules, ouvre les bras dans un geste désespéré et confirme que l'influence de l'Occident sur la façon de penser la mort du Christ a triomphé.

III/ L'ÂGE D'OR DES MONASTÈRES MOLDAVES

1/ L'architecture peinte.

La principauté de Moldavie se forme tard par rapport à la chronologie européenne, dans la seconde moitié du XIVe siècle seulement, sous l'autorité de voïvodes. Dragoch ou Bogdan Ier y créa un gouvernement indépendant de la Hongrie, dont il fut le premier souverain, sous le nom de voïvode. Mais, au moment où se dessinent les premières formes de l'État, l'invasion ottomane en compromet l'avenir. De la fin du XIVe au début du XVIe siècle, l'histoire se résume à la résistance courageuse de son prince Étienne le Grand (1457-1504). La Moldavie doit se soumettre aux Turcs à partir du XVIe siècle. Cependant le joug turc est loin d'avoir été aussi pesant pour les pays roumains que pour les divers peuples balkaniques. Il n'y a entraîné ni bouleversements démographiques, ni islamisation forcée. Moyennant paiement du tribut, la principauté conserve sous ses princes nationaux une certaine autonomie et la possibilité de poursuivre librement son développement culturel. De ce point de vue, ces siècles de vassalité ont été pour la Moldavie une période brillante, en particulier les XVIe et XVIIe siècles. Les princes se fixent dans la capitale, Iaši, et fondent un grand nombre d'églises et de monastères, connus surtout pour leurs peintures extérieures qui recouvrent la totalité des façades. Elles représentent un phénomène artistique unique et homogène, directement inspiré de l'art byzantin. Ce sont des chefs-d'œuvre de la peinture murale, d'une valeur esthétique exceptionnelle par leur chromatisme et par la richesse des cycles historiés de la Bible et des Saintes Écritures qui y sont représentés.

Le prototype architectural de ces églises est élaboré en Moldavie au long du XVe siècle, dans une ambiance culturelle marquée par l'influence de Byzance et de la Serbie, lieux d'origine du plan triconque qu'on a adopté ici. La silhouette générale des édifices, fortement individualisée par les lignes brisées ascendantes des toits aux articulations multiples, contribue de manière décisive à la définition de l'aspect spécifique et original de l'architecture moldave. La distribution intérieure comporte souvent l'adjonction en enfilade de nouvelles pièces : l'exonarthex et une chambre réservée aux tombeaux, entre la nef et le narthex. Des encadrements de porte et de fenêtre en pierre, de facture gothique, complètent la décoration. Le répertoire iconographique de la peinture murale est constitué pour l'essentiel dès la fin du XVe siècle. Au-delà de la variété de tempérament et de capacité des artistes, cette peinture se distingue par sa parfaite adaptation à l'architecture. La distribution sobre des personnages, la noblesse des attitudes, la fermeté du dessin et la qualité de la couleur lui confèrent une certaine monumentalité. Au XVIe siècle, un goût du pittoresque, du brillant, du gracieux se fait jour, puis, vers la fin du même siècle se développe une tendance vers le narratif, stimulée par la diffusion de l'iconographie du Ménologe[17].

2/ Voronet.

Le voïvode Stefan III cel Mare, dit Étienne le Grand (1457-1504) et ses successeurs sur le trône de Moldavie font construire les fameux monastères, dont la renommée est due à la conservation exceptionnelle des fresques, non seulement à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur : Moldovita, Humor, Sucevita, Arbore, Patrauti, Probota, Suceava et Voronet. L'église de ce dernier monastère, dédiée à saint Georges, a été construite en trois mois et trois semaines, en 1488. Les fresques intérieures sont de 1497 ; en revanche les superbes peintures extérieures ont été ajoutées au siècle suivant, entre 1534 et 1535. Ces dernières témoignent de la façon dont on a adapté l'art classique byzantin aux réalités de la Moldavie : les clairons des archanges prennent les formes des buccins qu'utilisaient les paysans de la région et les âmes damnées portent des turbans tout comme les envahisseurs turcs.

Il y a deux scènes de Crucifixion dans ce monastère : l'une se trouve dans la conque d'abside méridionale, où le cycle de la Passion comporte diverses scènes, et l'autre sur le mur externe, à l'intérieur des rameaux de l'Arbre de Jessé. La disposition iconographique interne respecte les thèmes et la topographie du programme byzantin tardif qui disposa le cycle christologique dans la nef (avec l'accent sur le cycle de la Passion) et les Grandes Fêtes, parmi lesquelles la Crucifixion, dans les conques d'abside latérales. Là, la Crucifixion suit la scène, diffusée dans les Balkans, dans laquelle

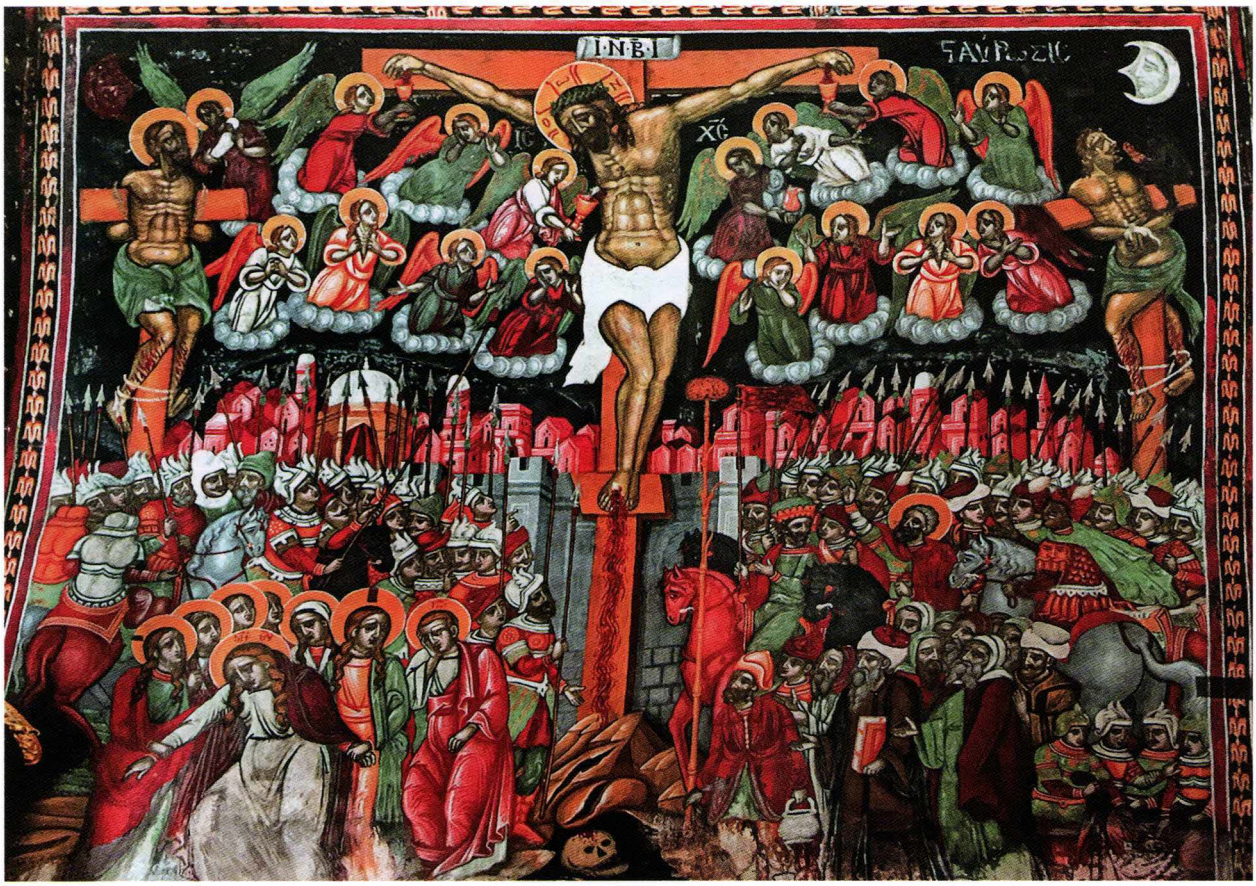


Figure 7 : *Fresque*, XVIIe siècle ; cathédrale Agios Ioannis, Nicosie

le Christ monte sur la croix à l'aide d'une échelle. Le schéma est classique : peu de personnages – la Mère et les femmes, Jean et le centurion, deux anges au ciel, les deux larrons sont absents – sont rassemblés autour du Crucifié. La courbure dessinée par son corps est profondément accentuée, la souffrance est modérée.

Sur le mur externe, parmi les rameaux de l'Arbre de Jessé, le Christ est représenté sur la croix. Mais l'harmonie, la richesse, l'abondance des scènes et des personnages représentés, confirment que le Christ est le sommet de l'histoire du salut. Dans les églises moldaves du XVIe siècle, « l'Arbre n'est pas un vrai arbre et n'est pas, comme dans les exemples byzantins, un simple arbre généalogique, qui constitue le lien du temps, le passage d'un monde à l'autre à l'intérieur d'une tradition unique de la Révélation, c'est plutôt l'image d'une église par laquelle cette Révélation a embrassé l'univers entier. L'Arbre de Jessé de Probota, Humor, Moldovitsa et Voronet se transforme en les images fulgurantes d'un gigantesque Buisson ardent[18] », épiphanie de la puissance salvifique du Verbe de Dieu.

3/ Dobrovăţ.

La construction du monastère a été commencée en 1503 par Stefan cel Mare et s'est terminée en 1504. Les fresques qui décorent l'église, dédiée à la Pentecôte, furent réalisées sous le règne de Petru Rares, en 1531, par une équipe d'artisans anonymes. Le cycle de la Passion, très riche en détails, orne le naos : « L'univers de la nef de Dobrovăţ, chargée de volumes, de formes colorées et de personnages disposés sur de multiples niveaux qui se succèdent en profondeur, semble habité par un mouvement incessant, qui rappelle les manifestations de l'humanité du Christ[19]. » Parmi les scènes les plus remarquables, la Prière du Christ sur le mont des Oliviers, le jugement des Grands Prêtres et celui de Pilate avec la présence de sa femme qui tente de le dissuader, le Christ aux outrages et le Suicide de Judas, le Reniement de Pierre, le Partage de la tunique du Christ qui occupe un vaste espace en forme de banc semi-circulaire au centre du mur occidental du naos, et la Montée au calvaire. La Crucifixion est peinte

Figure 8 : *Fresque*, 1536 ; monastère de Probota, Roumanie

dans la conque d'abside : le Christ est en croix entre les deux larrons (le mauvais détourne la tête), à ses pieds la Mère, les femmes, Jean et le centurion, en haut deux anges entre le soleil et la lune. La nef de l'église fut un modèle pour la disposition iconographique à l'intérieur des églises qu'a fait construire Petru Rares (1527-1546) : en particulier dans l'église Saint-Démétrius à Harlau, les peintres ont recopié en partie le cycle de la Passion de Dobrovăț, avec un goût semblable pour la scénographie.

4/ Probota.

Le monastère fut construit en 1530 dans le village de Probota par le prince Petru Rares, qui y fut inhumé. L'église du monastère est dédiée à Saint-Nicolas. La peinture intérieure a été exécutée selon la technique de la fresque en 1536, puis reconstruite en 1550 et restaurée en 1844. Seule la peinture du narthex et du porche est d'origine. L'un des problèmes les plus intéressants posés par l'ensemble mural intérieur et extérieur de Probota est celui du programme iconographique. Une première observation concerne sa cohérence. Il répond parfaitement aux exigences liturgiques, comme tout ensemble peint dans une église orthodoxe, mais, en même temps, il est plus riche et plus nuancé que les précédents, dès le temps de Stefan cel Mare ou de la période intermédiaire entre le règne de celui-ci et le règne de son fils, Petru Rares. Le cycle de la Passion de Christ est très riche et comprend divers épisodes de la Prière à Gethsémani, de la Trahison de Judas, du Christ jugé par Pilate, puis du Christ aux outrages, jusqu'à la Montée au calvaire avec la représentation particulière des deux larrons vêtus d'un simple *perizonium*, accompagnés de Simon de Cyrène, les trois portant chacun une croix, tandis que le Christ, revêtu d'une longue tunique, suit un soldat qui lui a attaché les mains, escorté d'une garde compacte. La Crucifixion (fig. 8), peinte dans la conque d'abside, est peuplée. Le corps du Christ en croix dessine une ample courbe. Le sang et l'eau qui surgissent de sa blessure du côté sont recueillis par la personnification de l'Église, couronnée, à l'aide d'un calice doré. Du côté opposé un ange menace de son épée la personnification de la Synagogue qui désigne le livre qu'elle tient. À côté d'une ample grotte qui laisse en évidence le crâne d'Adam, sont la Mère, un dense groupe de femmes et le bon larron. De l'autre côté, entre un groupe compact de soldats, se tiennent aussi des prêtres, Jean et le centurion. Dans l'angle, derrière le mauvais larron, un prophète nimbé

– Moïse comme le précise l'inscription – avec un cartel en main, curieusement tourne le dos à la scène.

5/ Dragomirna.

Situé dans le village de Mitocu Dragomirnei, ce monastère/château fort impressionne par son aspect de forteresse, dû aux murs et aux tours de défense magnifiquement conservés. La petite chapelle du cimetière, située juste à l'extérieur des murs, a été construite en 1602 par Anastasie Crimca (milieu du XVIe siècle – 1631), métropolite de Radauti ; elle est considérée comme le modèle miniature de l'église du monastère. En quelques années, la chapelle est devenue trop petite et en 1609, fut construite une nouvelle église particulièrement imposante, du fait de la hauteur de ses façades et de sa tour (42 m), qui domine l'ensemble. Ses très belles peintures intérieures sont de style byzantin. Les peintres de Dragomirna, dont les noms sont écrits sur les murs d'autel (Cracium, Ignat, Maties et Gligories) avaient été formés assurément à l'école traditionnelle moldave. Les superbes fresques intérieures ont approché les thèmes bibliques en utilisant des moyens qui relèvent de l'iconographie et de l'art de la miniature et apportent une nouvelle signification aux modèles précédents. La Crucifixion du Christ n'est pas placée dans la conque d'abside mais au second registre, au-dessus des saints guerriers, exactement dans l'axe du Baptême et au centre du mur, entre les représentations du moment où Jésus est cloué sur la croix et la requête solennelle de Joseph d'Arimathie à Pilate, de lui redonner le corps du Christ mort. L'iconographie est traditionnelle et sobre, avec peu de personnages, sur fond de ciel constellé d'étoiles.

6/ Horezu.

Fondé en 1690 par le prince Constantin Brancovan, ce monastère en Valachie est un chef-d'œuvre de style « Brancovan », remarquable par la pureté et l'équilibre de son architecture, la richesse de ses éléments sculptés, et par ses compositions religieuses, ses portraits votifs et sa décoration peinte. La chapelle de Horezu (Hurezi), située juste en face de l'église, construite en 1697, est l'un des monuments les plus célèbres de cette époque. La peinture de la chapelle, travaillée à fresque par le peintre grec Constantinos, en équipe avec des peintres roumains, est conservée dans des conditions optimales. Le programme iconographique, qui reprend la tradition byzantine, se distingue également par d'évidentes influences de la peinture occidentale, qui émergent en particulier de la scène de la Crucifixion (fig. 9), placée dans la lunette plus haute du mur ouest, dédié à la Dormition de la Vierge. Une foule de personnages remplit l'espace entre les crucifiés. Les personnages à cheval circulent le long du mur de la cité. Deux prophètes se distinguent de la foule par le cartel qu'ils tiennent entre les mains. La Vierge dans l'angle à gauche est étendue par terre, évanouie, entourée d'un groupe de femmes qui la réconfortent. Une disposition architectonique murale semblable, qui reprend aussi le schéma de la Crucifixion, avec la même disposition des personnages, la Mère à terre, prostrée dans une douleur de goût occidental, se trouve dans l'église du monastère Râmnicul Sărat (1696), la chapelle de la résidence princière de Mogoşoaia (1705), l'église du monastère de Surpatele (1706).

IV/ LA PARTICULARITÉ DE L'ART RELIGIEUX EN ÉTHIOPIE

De nombreux éléments ont enraciné le mythe de l'Éthiopie dans l'histoire sacrée judéo-chrétienne. Parmi les principaux, mentionnons l'origine éthiopienne de certains descendants de Noé, tel Cham, ou de Moïse, qui prit pour femme une Éthiopienne, l'engendrement du roi Ménélik Ier par le roi Salomon, le séjour prolongé en Éthiopie de la Sainte Famille après sa Fuite en Égypte[20], et la christianisation du pays, acte décisif de l'élection déjà extraordinaire de ce peuple. Selon l'histoire contenue dans le *Kabra Nagast*, un recueil pluriséculaire de légendes nationales, élaboré en Éthiopie au XIVe siècle à partir de sources plus anciennes, la reine de Saba serait revenue enceinte d'un fils de la visite au roi mythique d'Israël, qui a eu lieu entre 1000 et 950 av. J. C., dont il est rendu compte dans le Talmud juif, dans la Bible (1 R 10,4), dans la 27e sourate du Coran et dans la littérature éthiopienne. Leur fils, Ménélik Ier, fut le premier souverain d'Axoum et de la royauté éthiopienne.

Au cours des siècles, l'Éthiopie a produit un nombre extraordinaire d'œuvres d'art : croix, manuscrits enluminés, icônes, et peintures murales. Le terme « art chrétien éthiopien » fait donc référence à un ensemble de preuves matérielles produites sur une longue période. C'est une définition large des espaces et des œuvres à caractère chrétien orthodoxe qui englobe les églises et leurs décorations, ainsi que des manuscrits enluminés et une gamme d'objets (croix, calices, icônes, etc.) qui ont été utilisés pour la liturgie, pour apprendre, ou qui exprime simplement les croyances religieuses de leurs propriétaires. Une telle richesse abondante se heurte à la question problématique du début d'un art sacré figuratif chrétien[21] qui, contrairement à ce que l'on raconte communément, oscille, selon les érudits, du XIIe au XIVe siècle : « L'iconographie chrétienne des premiers siècles ne laisse pas de traces. Puissante et originale, l'ancienne architecture est dépouillée de tout décor mural. Les témoignages littéraires relatifs à cette ancienne peinture sont rarissimes. [...] Les murs des sanctuaires sillonnés de poutres en retrait semblent peu aptes à recevoir un décor mural. Aucun ancien parchemin peint ne nous vient du premier millénaire. L'art du royaume d'Axoum ne laisse pas "d'images", et l'existence d'une ancienne peinture éthiopienne s'avère peu probable[22]. »

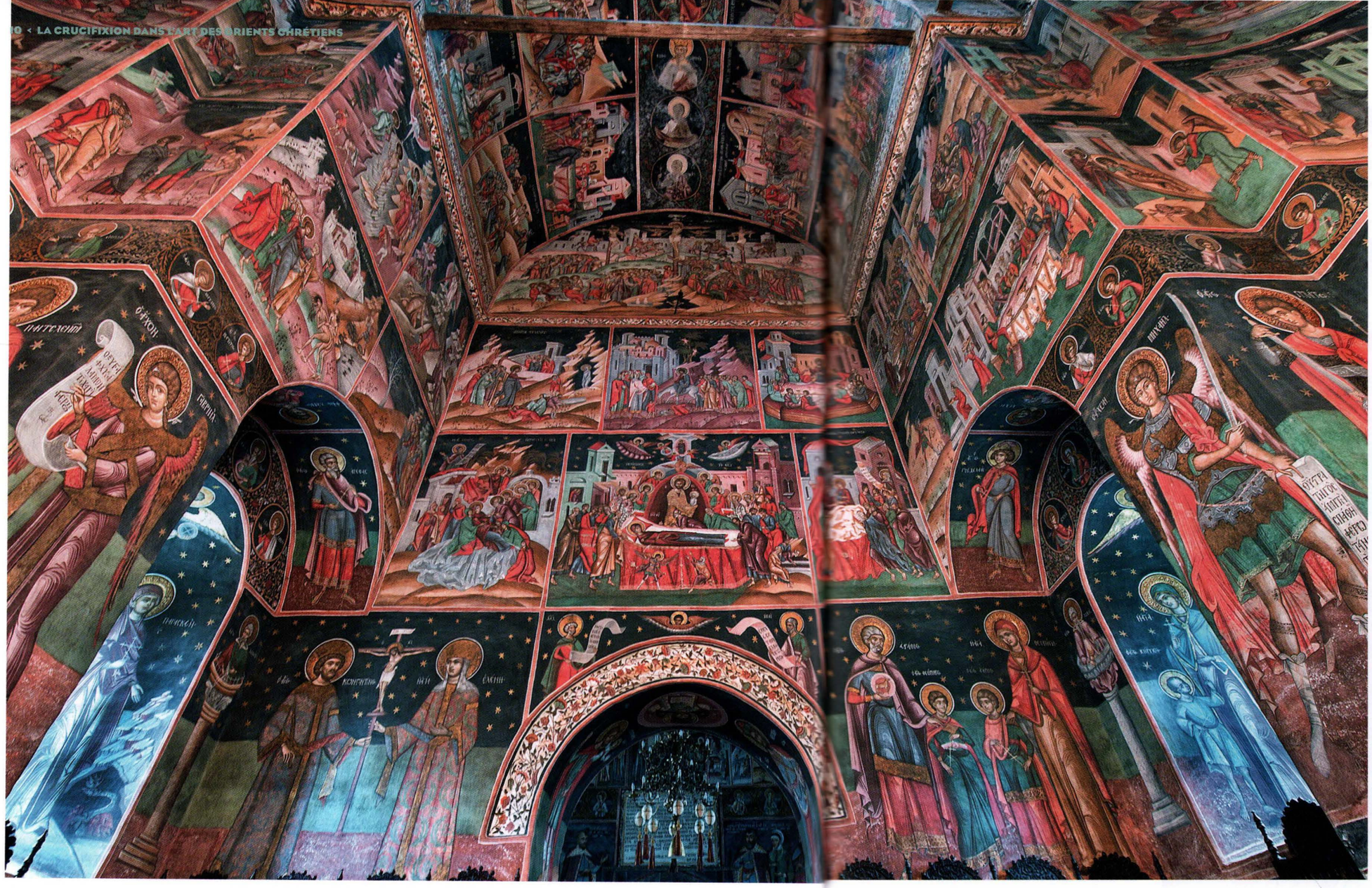


Figure 9 : *Fresque*, 1697 ; monastère de Horezu (Hurezi), Roumanie

1/ La croix nue des miniatures.

Un groupe particulier de treize miniatures exécutées entre le XVe et le XVIe siècle présente la scène de la Crucifixion sans le corps du Christ, qui est remplacé par l'Agneau de Dieu au-dessus de la croix, flanquée des deux larrons crucifiés, du porte-lance et du porte-éponge[23]. Le motif de la Crucifixion sans Christ a été fréquemment utilisé dans l'art chrétien primitif, dans les ampoules destinées aux pèlerins se rendant en Terre sainte (voir chap. 3), les médaillons, les bracelets et les bagues[24]. Cependant, dans les ampoules palestiniennes, qui sont les mieux connues, la croix est généralement surmontée du Christ en buste plutôt que de l'Agnus Dei de la version éthiopienne. Le schéma desdites miniatures est toujours le même : la croix du Christ est nue, avec au-dessus un agneau, les deux larrons sont en revanche en croix, flanqués du porte-éponge et du porte-lance tenant la lance avec laquelle ils transpercent la croix nue du Christ. Sont absents la Vierge, Jean, les femmes et le centurion.

La Crucifixion dans l'Évangile dit de Zir Ganela (MS M.828, fol. 14r) apparaît dans un cadre simple à ruban vert (fig. 10). Le registre supérieur renferme un arc trilobé rempli d'un ornement jaune-rouge. Sur un fond monochrome de couleur vert-bleu, au centre, se dresse une croix latine jaune, entourée d'un trait rouge. La croix est montée sur un support demi-circulaire jaune, sous lequel sont visibles deux étoiles à huit branches. La traverse supérieure de la croix est flanquée de deux globes rouges identiques qui sont munis de sourcils et d'yeux et qui rappellent le soleil et la lune, comme l'énonce la légende en Ge'ez au-dessus du cadre de la miniature : « le soleil et la lune lorsqu'ils devinrent du sang ». Les larrons sont représentés de manière particulière : ils ont les bras tordus vers l'arrière – selon l'habitude des représentations orientales – et les pieds attachés avec des cordes, modalité plutôt rare. À la place du *perizonium* traditionnel, ils portent des pantalons descendant jusqu'aux genoux. Ils sont vivants, aux yeux ouverts, bien que leurs âmes aient déjà quitté leurs corps et se trouvent juste au-dessus de leurs croix, accompagnées par deux anges. À gauche pour le spectateur, une âme aux habits clairs, la tête auréolée, est soutenue par un ange aux ailes rouges, qui la sauve, comme l'indique l'inscription : « Âme du voleur à droite, comment l'ange de lumière l'a apportée et l'a recouverte de ses ailes. » En face, une âme brune et sans auréole est étranglée par un ange aux ailes et aux habits sombres. Sa tête est entourée d'une auréole vert foncé et son visage est dominé par des yeux rouges. L'inscription confirme qu'il s'agit de « l'ange des ténèbres, comment il a fait ressortir l'âme du voleur à gauche ». Au pied de la croix se tiennent, avec des lances, le porte-lance et le porte-éponge : chacun étant torse nu, portant un chapeau, un pantalon à trois bandes. À côté de Longinus est écrit : « Son côté était percé d'une lance » ; et à côté de Stephaton : « On lui a donné à boire, sur un roseau, la myrrhe mêlée à du vinaigre. »

2/ Croix de procession.

La croix constitue également un motif central des décors de l'art éthiopien dans les peintures murales, ou sur bien d'autres supports. Sa taille peut varier, du simple pendentif à l'imposante croix de procession. Elle a tenu une place de premier plan dans la pratique ecclésiale : « Les croix sont tenues à la main par les membres du clergé qui conduisaient les cérémonies religieuses et elles

accompagnent toute sortie d'un dignitaire ecclésiastique. Ces croix servent à bénir les foules lors des processions. Des étoffes de couleur sont enroulées dans les bras inférieurs des croix et servent à tenir l'objet sans contact direct avec lui. Cette précaution en révèle le caractère sacré[25]. » Il existe de nombreuses formes de croix éthiopiennes selon la région ou la ville dans laquelle on se situe. Les trois principaux styles sont ceux des croix de Lalibela, de Gondar et d'Aksoum. Les croix les plus anciennes sont souvent en fer, en cuivre, en bronze ou en métal précieux. À partir du XIVe siècle, la taille des croix augmente, les branches s'élargissent et le décor devient entièrement ornemental.

Souvent le programme iconographique sur la croix est très riche, comme en témoigne la « croix de Bakaffa » (fig. 11) conservée au Petit Palais de Paris. Sur la face recto, la figure de Dieu le Père en Ancien des Jours, entourée des quatre Vivants de l'Apocalypse, veille sur la Vierge à l'Enfant en trône, entre saint Georges, patron de l'Éthiopie, et l'arrestation du Christ par trois Juifs. En dessous, la Flagellation du Christ à droite et le roi Bakaffa (qui régna de 1721 à 1730) en prière à gauche. Le revers de la croix, consacré à la suite du cycle de la Passion, prévoyait dans la partie supérieure le couronnement d'épines (*Kwər 'atä rə'əsu*, mot à mot « le frappement de la tête »), nom éthiopien de l'Icône impériale inspiré des coups reçus par le Christ au prétoire ; sur le bras droit la mise en croix du Christ. Au centre, la Crucifixion, dans le bras inférieur de la croix, la Mise au tombeau et à gauche la Résurrection. Le Christ est seul en croix ; à ses côtés, Marie, qui « cache le bas de son visage dans son manteau, dans un geste caractéristique de l'art éthiopien[26] », et saint Jean. Au pied de la croix, est représenté prosterné de tout son long le roi Bakaffa, identifié grâce à son nom inscrit sur le bas de sa robe ; souvent dans l'art éthiopien tardif le donateur est représenté couché aux pieds de la Vierge avec le Fils, ou au pied du Crucifié.

3/ Icônes.

Après des siècles d'isolement politique par rapport au reste de la chrétienté, en raison de la montée du pouvoir arabe en Méditerranée, un certain nombre d'ambassades ont été échangées au XVe siècle entre l'Éthiopie et l'Europe. De toute évidence, l'établissement de ces liens a facilité l'introduction d'éléments occidentaux dans l'art éthiopien, qui connut alors une période de grande ferveur artistique. Parmi les expressions

Figure 10 : *Miniature*, *Évangile dit de Zir Ganela*, 1400-1401 ; The Morgan Library and Museum, MS M.828 fol. 14r, New York

les plus intéressantes, introduites tardivement en Éthiopie, mais rapidement répandues dans la dévotion locale et dans la pratique ecclésiale, figurent les icônes[27]. Des sources écrites suggèrent que l'empereur éthiopien Zar'a Ya'eqob (1399-1468) a encouragé l'utilisation de peintures sur panneaux lors des rituels d'église. Ce sujet peut constituer la face principale d'un volet de diptyque, ou une scène de triptyque, accompagnée des scènes de l'Anastasis (souvent dans les diptyques), de la Vierge à l'Enfant, un Christ en buste couronné d'épines, saint Georges, autres scènes de la Passion du Christ (fig. 12).

Les représentations de la Crucifixion entre la seconde moitié du XVe siècle et le début du XVIIe siècle sont caractérisées par une diversité surprenante de styles et d'iconographies, ainsi que par un certain degré d'expérimentation. Une des écoles les plus importantes du XVIe siècle accentue la représentation de la Crucifixion en en faisant le thème principal. Mais même ceux que l'histoire de l'art réunit sous le sigle de « Maîtres de la Crucifixion » ne furent pas un groupe homogène, utilisèrent différents schémas iconographiques dans lesquels « la représentation des bras, des mains, des pieds, les yeux et le *perizonium* du Christ comportent de grandes différences[28] » et le nombre et la disposition des figures qui les accompagnent varient eux aussi considérablement.

Une telle créativité diversifiée des modèles peut s'étendre aux icônes des siècles ultérieurs : néanmoins, c'est finalement la composition encadrée par Marie et Jean qui a prévalu sur les autres, accompagnée d'une tendance générale à se concentrer sur le thème de la douleur à travers le soulignement du sang qui se dégorge des plaies du Christ et de la souffrance exprimée par la Vierge et Jean. À la complication liée au fait de cataloguer les icônes de la Crucifixion s'ajoute la question de leur usage : dans les églises, de fait, elles sont souvent posées à terre ou sur un mur, ce qui n'est pas un espace architectural qui leur est dédié. Il n'est donc pas simple de comprendre si elles furent utilisées pour la dévotion privée et si elles eurent un rôle officiel dans les célébrations liturgiques.

Figure 11 : *Croix éthiopienne de Bakaffa*, plaque d'argent, milieu du XVIIIe siècle ; Petit Palais, Paris

4/ Peintures murales.

Il est aussi très difficile de reconstituer le développement du thème dans les peintures murales, en raison du nombre limité des fresques subsistantes jusqu'au XVIe siècle, excepté à l'intérieur des églises rupestres du Gheralta. En plus, dans les programmes iconographiques, « aucune règle fixe n'a été suivie pour la disposition du contenu dans les églises[29] » ; celles-ci varient dans des lieux relativement voisins et souvent dictés par le désir de célébrer la vie des saints locaux. Il est également correct de considérer la fragilité et la facilité de périssabilité des peintures murales. Au XVIe siècle, sur la partie en maçonnerie

Figure 12 : *Triptyque*, tempera sur bois, XIXe siècle ; coll. part., Italie

polie, une étoffe de coton était collée à l'aide d'une colle obtenue à partir de la cuisson d'une farine de céréale. L'étoffe était ensuite recouverte d'une base de chaux qui en finissait par donner la couleur. Cette méthode rend évidemment les peintures friables et les expose à des risques d'incendie. On sait également que, souvent, pour moderniser l'ornement d'une église, les toiles étaient simplement déchirées et remplacées par de nouvelles. Cette procédure pourrait expliquer l'absence de peintures murales anciennes.

5/ Monastère de Narga Śellāssē.

La situation géographique et l'histoire des monastères et des églises du lac

Tana constituent un ensemble particulièrement intéressant. Poste avancé de la christianisation dans une région restée périphérique aux XIIIe et XIVe siècles, mais « avec le déplacement dans cette région des résidences principales des rois, dès le XVIe et jusqu'au XVIIIe siècle, les monastères du lac Tana deviennent alors un enjeu dans la construction de l'image du pouvoir royal[30] ». Le monastère de Narga Śellāssē – resté inconnu de l'Occident jusqu'à l'expédition de Robert Cheesman en 1930 – se trouve sur l'île centrale du plus grand des lacs éthiopiens, le lac Tana, situé à 1 860 m au-dessus du niveau de la mer. Le monastère contient l'église la plus spectaculaire du lac Tana, du point de vue artistique. Il s'agit d'une structure architecturale circulaire, faite de pierres et de briques, entourée d'un corridor à arches ; il a été construit, probablement sur des fondements plus anciens, au milieu du XVIIIe siècle, sur l'ordre de la reine Mentewwāb, dernière impératrice de Gondar. À l'intérieur, les murs sont richement décorés avec des sujets qui racontent la vie du Christ, de la reine et de son fils Iyasu II et certaines légendes du lac Tana[31]. Dans un espace restreint, le Christ droit sur la croix entre les deux larrons peints à échelle réduite, la Vierge, Jean, le porte-lance et le porte-éponge. Le corps du Christ, revêtu d'un minuscule pagne autour des reins, est totalement couvert de jets de sang qui coulent avec abondance.

6/ Église de Däbrä Berhan Selassie.

Cette église, fameuse en raison de l'extraordinaire plafond recouvert de 135 têtes de chérubins aux yeux noirs, grands et profonds, fut construite au XVIIe siècle et ses peintures ont été réalisées entre 1815 et 1825. À l'intérieur, le programme iconographique est remarquable, avec beaucoup de scènes dédiées au cycle de la Passion (Lavement des pieds, Dernière Cène, Suicide de Judas, Crucifixion, Descente de croix, Lamentation sur le Christ mort). Sur le mur central, sous une saisissante représentation de la Trinité triandrique, motif relativement rare en Europe mais habituel dans l'art éthiopien[32], entre les scènes de l'Annonciation et de la Nativité, la Crucifixion du Christ (fig. 13) est placée à la jointure des deux arches. Avec astuce, l'espace est bien utilisé, donnant du relief à la figure du Christ et réduisant l'échelle des deux larrons, de Marie et Jean. Le porte-lance est de

Figure 13 : ***Peinture murale***, 1815-1825 ; église de Däbrä Berhan Selassie, Éthiopie

Η ΣΑΡΚΟΣΙΣ
ΙΒΙΟΤ
ΙΣ
ΧΣ

Figure 14 : *Icône d'iconostase*, tempera sur bois, 30 x 23,7 cm, première moitié du XVIIIe siècle ; église de la Panaghia Portaitissa Kathïsma, monastère Ivron, Mont Athos

toute façon représenté à cheval tandis qu'il transperce, avec une lance disproportionnée, le côté du Christ d'où jaillissent de manière distincte le sang et l'eau. Le porte-éponge est peint au long de l'espace vertical, avec des habits et des pantoufles qui reviennent dans l'art éthiopien contemporain. Soleil, lune et étoiles séparent l'espace céleste, tandis que sous le crâne à la base de la croix sont représentés à échelle réduite Adam et Ève nus et, couché, le donateur richement habillé, avec à côté sa propre couronne. Le Christ est représenté avec un visage typiquement éthiopien, avec sur la tête la couronne d'épines, la poitrine saignant mais sans tendre au pathétique. Sous la scène de la Crucifixion, le Christ de l'Anastasis complète le récit salvifique exposé sur le mur du *mäqdäs*, le sanctuaire qui contient l'autel et le *tabot* (c'est-à-dire une copie des Tables de la Loi, en pierre ou en bois dur), lieu où est célébrée la liturgie et dont l'accès est réservé aux prêtres officiant.

7/ Église d'Abreha we Atsbeha.

Cette église semi-monolithique est l'une des plus antiques conservées dans le Tigray, fondée selon la tradition locale par le roi Abreha et à son frère jumeau le roi Atsbeha, qui régnèrent au IVe siècle dans le royaume d'Aksoum. Les spécialistes ont estimé que sa date de construction datait du Xe siècle. Les peintures murales qui recouvrent les murs intérieurs de la salle réservée au chant ont été ajoutées aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le cycle de la Passion est bien détaillé : il s'ouvre avec Pilate se lavant les mains tandis qu'il se tourne pour écouter une femme voilée. Viennent ensuite le Christ à la colonne, le Couronnement d'épines, sujet récurrent dans l'art éthiopien, avec toujours les mêmes caractéristiques, à savoir une tête de Christ géante en comparaison des bourreaux, ceux-ci fixant la couronne non à l'aide de tiges leur permettant de ne pas se piquer, mais à l'aide de petits marteaux. À côté, le Christ qui porte la croix et au registre supérieur la Crucifixion entre les deux larrons. Sur un mur adjacent sont représentés la Déposition, Marie pleurant le Fils mort, se prenant le visage entre les mains, l'inhumation particulière avec Joseph d'Arimathie et Nicodème qui enveloppent le corps du Christ dans un linceul blanc avec des bandes orange et le déposent dans un sépulcre qui se ferme avec une énorme serrure tandis que la majeure partie des soldats au registre inférieur sont déjà assoupis. Le Christ, dont le visage a des traits éthiopiens, les cheveux crépus, les moustaches et la barbe, est appuyé sur la croix. En dessous, la Vierge et Jean, les mains croisées sur la poitrine, le contemplent. Le porte-lance chevauche un âne, le porte-éponge prend place entre les crucifiés. La scène, bien que densément remplie de personnages et d'inscriptions, laisse transparaître une sérénité et une espérance que l'énorme Christ ressuscité, revêtu d'habits précieux, confirme.

V/ LES ICÔNES

Dans la pensée théologique byzantine et orthodoxe, l'icône est pensée et perçue comme une forme particulière de présence en vue d'un contact entre « prototype » et spectateur. Il s'agit d'une relation vivante, exprimée par des gestes corporels, mais tournée vers un univers surnaturel, que l'icône manifeste et dont l'image sacrée est capable de rendre l'identité la plus profonde[33]. « C'est une rencontre *sui generis*, rendue possible par la personne représentée qui est la véritable origine d'un dialogue présentant les aspects d'une rencontre interpersonnelle et anticipant la dimension eschatologique. L'icône n'est donc pas un objet de contemplation esthétique, ni même de spéculation strictement intellectuelle. Elle exige plutôt un voyage spirituel[34]. »

La singularité de l'expérience que le christianisme oriental éprouve grâce aux icônes est pleinement vécue dans la liturgie, mais aussi dans le rôle que les icônes ont joué dans la vie sociale des empires et des États, de la même manière qu'elle est perceptible dans la dévotion privée, dont « l'angle de beauté[35] » des maisons des particuliers, réservé aux icônes, est représentatif. Le XVe siècle voit la multiplication des icônes du *Dodekaorton*[36]. Ces icônes de petite taille se placent au-dessus des grandes icônes processionnelles et au-dessous de celles de la Déesis. Aux thèmes habituels s'ajoutent des scènes de la vie de la Vierge, le cycle de la Passion du Christ et des scènes qui se rapportent aux miracles du Christ. Quantité d'icônes sont désormais conservées dans les collections des musées. Souvent leurs provenances respectives sont indiquées, mais dans la majeure partie des cas il n'est pas possible de savoir si elles avaient été exposées auparavant dans des églises, si elles faisaient partie de l'iconostase, si elles appartenaient à un cycle iconographique plus ample. Par ailleurs le nombre élevé d'icônes qui sont cataloguées ou appartiennent à des collections privées, à des antiquaires, à des amateurs, à des fidèles, rend complexe voire impossible une classification qui respecte les termes d'une recherche scientifique capable d'en offrir un panorama global exhaustif. Le critère géographique qui valorise les écoles et les filières artistiques peut être utile en particulier pour la période qui s'étend du XVe au XVIIIe siècle.

1/ L'aire grecque.

Les icônes provenant de Patmos, du mont Athos, de Chypre utilisent en général un style sobre et un schéma avec seulement le Christ crucifié sans les larrons. Les exemples les plus anciens – la

Crucifixion du XIIIe siècle conservée au Musée byzantin de Nicosie[37] et la Crucifixion particulière en mosaïque sur bois du monastère de Vatopedi[38] – montrent le Christ sur la croix au centre, avec la Mère qui le désigne et Jean qui se désole. Le dernier quart du XVe siècle et la première moitié du XVIe virent la formation de l'école chypriote dont la production marque l'apogée de la peinture post-byzantine à Chypre. Les Chypriotes qui avaient appris à peindre en Italie introduisirent dans l'île l'art de la Renaissance. Ils suivirent parfois fidèlement ses modelés ou les adaptèrent à un public mixte du point de vue religieux. Un exemple en ce sens est la Crucifixion du Christ sur l'icône bilatérale de la Mère de Dieu Iérokipotissa de l'église Sainte-Parascève, dans laquelle l'influence occidentale est manifeste par son style et confirmé par les inscriptions qui « sur l'icône de la Vierge sont écrites en latin et cela signifie que l'image était destinée à une église latine ou que le donateur était catholique[39] ». Il ne s'y trouve pas d'excès de pathétisme. Aux XIVe et XVe siècles sont ajoutés des personnages : femmes, soldats, anges. Dans l'espace restreint de l'icône (33,5 x 26,5 cm) de la Crucifixion du Trésor du monastère Evangelismos de Patmos[40], se pressent des personnages sous le Christ crucifié, mort mais hiératique sur la croix. Le choix de représenter l'évanouissement de la Vierge a été fait dans la double icône avec la Vierge Hodigitria et la Crucifixion du Christ de la fin du XIVe siècle conservée au monastère de Paul sur l'Athos[41]. La douleur déchirante de la Mère est soulignée dans l'icône de la Crucifixion (fig. 14), qui appartient à l'épistyle[42] d'une iconostase de la première moitié du XVIIIe siècle ou de l'église Panaghia Portaitissa Kathïsma, aujourd'hui au monastère Ivron sur l'Athos. La Mère est totalement prostrée de douleur, soutenue par les femmes, son corps dessine une courbe harmonieuse qui fait écho au mouvement à onde de Jean, incliné avec la main sous le menton. Les visages, les couleurs, l'attention à l'architecture sur le fond, l'or dans les profils des vêtements, le sang qui jaillit des blessures reflètent le climat artistique contemporain sur la Sainte Montagne.

2/ L'école crétoise.

La Crète a vécu une situation exceptionnelle en ce qui concerne l'art de l'icône. En particulier depuis la chute de Constantinople en 1453, cette île devint le principal centre artistique de matrice grecque du XVe au XVIIe siècle. Les peintres étaient, en Crète, sous domination vénitienne, organisés en corporations et ils pratiquaient, pour une clientèle très diversifiée, un art caractérisé par un style pictural capable de faire la synthèse entre traditions et innovations, alliant, à des degrés divers, traditions byzantines et influences des modèles italiens. Des contrats précisaient le prix, les délais de fabrication, voire le style à suivre (« à la grecque ou à l'italienne »)[43]. Parmi les peintres les plus renommés, citons Andréas Pavias et Andréas Ritzos dans la seconde moitié du XVe siècle, Théophane le Grec, Michel Damaskinos, le Greco (voir chap. 9, II/5) au XVIe siècle, Emmanuele Lambardos au XVIIe siècle. Après la prise de la Crète par les Turcs en 1669, ses peintres vont s'installer dans les îles Ioniennes, à Zante, Corfou, Céphalonie et Venise (Théodore Poulakis, Emmanuel Tzanès). « L'école crétoise resta le modèle de pont entre Orient et Occident et le lieu d'une rencontre féconde, d'une réélaboration de schémas destinés à influer sur le cours ultérieur de l'art de l'icône[44]. »

La Crucifixion (fig. 15) peinte par Andréas Pavias, qui signe clairement sa propre œuvre, montre les influences du réalisme du gothique tardif. Sur le schéma classique sont insérés des éléments typiques voués à rendre la scène mouvementée et à accentuer le pathétisme : une foule compacte, traversée de soldats et de personnages coiffés de turbans et à cheval, de bourreaux qui grimpent sur des échelles pour rompre

Figure 15 : Andréas Pavias, *icône crétoise,* tempera sur bois, 83,5 x 59 cm, seconde moitié du XVe siècle ; National Art Gallery - Alexandros Soutzos Museum, Athènes

les jambes aux deux larrons en croix, l'évanouissement au premier plan de la Vierge soutenue avec peine par les femmes, les soldats en bas à droite qui se partagent les vêtements, les corps des morts en bas à gauche qui se lèvent nus de leurs tombes, les démons dessinés avec soin dans la caverne d'Adam et, au ciel, un aller et retour d'anges peints dans diverses attitudes de douleur. Est représenté également le Suicide de Judas, sous une plante, annoncé par un homme qui sonne d'un long cor ; il est placé stratégiquement à côté du mauvais larron, de la bouche duquel sort une âme dont un démon noir s'empare, suscitant la surprise de deux anges occupés à observer la scène. La réflexion théologique rejoint son apex au-dessus du Christ, sobrement représenté sur la croix. Du bras vertical, au-dessus de l'écrit de la condamnation, sort un arbre aux racines rouges, qui soutient le nid d'un pélican qui se transperce la poitrine pour nourrir ses petits. Le message salvifique de la mort du Christ en croix est intimement lié au sacrifice eucharistique. Un schéma semblable, avec moins de détails et une complicité stylistique relevant plus de l'art occidental, est exprimé par Emmanuel Lambardos dans l'icône de la Crucifixion, du deuxième quart du XVIIe siècle, conservée au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg[45]. Le Christ est revêtu d'un *perizonium* réduit, provocant pour une icône. Les larrons en revanche sont moins pathétiques et la foule compacte remplit la scène terrestre, la partie supérieure avec seulement deux anges permet une méditation plus concentrée sur le Christ. Les Crucifixions des ateliers crétois sont conservées au musée des Icônes de l'Institut

INRI
ΙΣ
ΧΣ
ANDREAS PAVIAS
PINXIT OECANOIA

Figure 16 : Dionysius, tempera sur bois, 85 x 52 cm, 1500 ; galerie Tretiakov, Moscou

d'études byzantines et post-byzantines de Venise : dans l'icône réalisée par Giorgio Margazinis[46], au milieu du XVIIe siècle, la succession réaliste des évènements de la Crucifixion inspirée par les gravures occidentales offre un résultat dramatique. Jouent sur le contraste les nuages noirs et le fond or qui entoure la partie haute du corps du Christ ; la Crucifixion de Giovannu Moskos (1711) est elle aussi amplement influencée par l'art occidental[47].

3/ La peinture sacrée en Russie.

Au XVIe siècle, le nombre d'icônes augmenta rapidement dans les églises, les monastères, les maisons. Les peintres d'icônes étaient si nombreux, et souvent moins bien formés, qu'ils préoccupèrent à juste titre les autorités religieuses, qui redoutaient que cette multiplication puisse entraîner une baisse de niveau spirituel. Le concile de 1551 – dit « des Cent Chapitres[48] » – interdit de peindre les icônes à quiconque le ferait sans école, sans modèles, à bas prix ; seuls ceux qui avaient reçu ce don de Dieu pouvaient en peindre, non ceux qui étaient dépourvus de talent artistique. La peinture sacrée moscovite s'inspirant beaucoup des traditions de Dionysius, en dépit de l'influence grandissante de Moscou, les centres régionaux de peinture religieuse ne perdirent pas leur propre originalité : des maîtres éminents travaillaient à Novgorod, à Pskov et dans les villes situées sur la Volga.

Dionysius (v. 1440-1502/8) fut connu dès sa jeunesse et travailla dans toute la Moscovie. À part cela, on sait peu de chose sur sa vie. Entre 1467 et 1477, il peignit l'église de la Nativité-de-la-Vierge-Marie dans le monastère Saint-Pafnuty. Il se rendit ensuite à Moscou où il peignit l'iconostase de l'église du Kremlin de la Sainte Vierge. Plus tard, la biographie de Dionysius paraît liée au monastère Saint-Joseph de Volokolamsk, où il dirigeait l'équipe de peintres en icônes travaillant sur les icônes de l'église de la Dormition[49]. Poursuivant les traditions de la peinture d'icônes à Moscou, il développa un style léger, élégant et sophistiqué. Ses personnages sont devenus allongés et flottants grâce à une réduction drastique de la taille de la tête, des mains et des pieds. La palette de ses couleurs diffère également de la palette traditionnelle des artistes de Moscou. Il a introduit les couleurs pastel, en particulier le turquoise, le vert pâle et le rose.

L'icône de la Crucifixion (fig. 16), peinte aux alentours de 1500[50], appartenait à la cathédrale de la Trinité du monastère Pavlo-Obnorsky. Jésus en est la figure centrale, accentuée par sa silhouette allongée. Ses bras grands ouverts semblent souhaiter la bienvenue à tous. Au-dessus de lui, deux anges, et au-dessous deux autres, dont l'un accompagne la personnification de l'Église et l'autre chasse celle de la Synagogue. À droite, Jean en deuil et le centurion Longinus. Son armure le distingue des autres personnages et son regard fixe témoigne de sa reconnaissance du sacrifice souverain de

Figure 17 : *Tempera sur bois*, fin du XVIIIe siècle ; Studio Teologico S. Antonio, Bologne

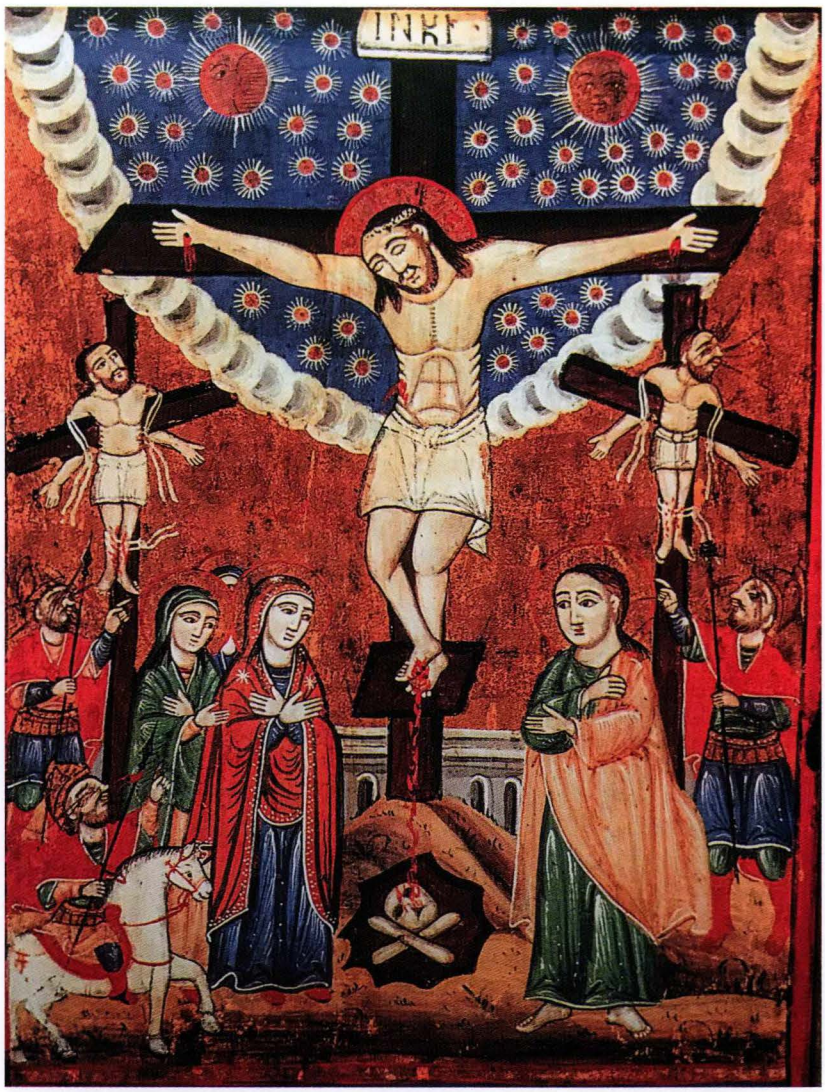


Figure 18 : *Tempera sur bois*, 50 x 32 cm, XIXe siècle ; monastère Saint-Théodore-l'Oriental, église Saints-Cyr-et-Jean, Le Caire, Égypte

Jésus. Le style de cette Crucifixion, que souligne le mystique par rapport au contenu dramatique de la scène, est similaire à celui des fresques de l'église de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge du monastère de Ferapont, qui comptent parmi les trésors artistiques les plus remarquables de l'ancien Rous' et constitue le chef-d'œuvre de Dionysius et de ses fils. Une palette de tons francs et les formes simplifiées apparentent l'icône du XVIe siècle conservée au Louvre (R.F. 1972-48) aux créations de l'école de Novgorod. Cette Crucifixion de grand format (71 x 57 cm) ornait sans doute une grande iconostase et plus précisément la rangée des Fêtes.

Au XVIIe siècle « commencèrent d'apparaître les récoltes systématiques d'esquisses exécutées sur papier, les manuels (*ikonopisye podlinniki*), qui petit à petit réduiront le travail de l'iconographe à une imitation mécanique des "illustres modèles"[51] ». Les réformes de Pierre Ier (R. 1682-1725) n'épargnèrent aucun élément de la vie russe. Dans l'Église, les transformations – en particulier la suppression de la structure patriarcale (1721) – entraînèrent d'importantes conséquences et dans l'art figuratif fut évidente l'influence de l'art européen occidental. Et si, « au cours des premières décennies du XVIIIe siècle, on observait encore une fragile relation avec les traditions artistiques de la Russie ancienne, à partir du "siècle des Lumières", cette relation cessa définitivement[52] ». Sous l'influence de l'Occident acquirent leur popularité les icônes allégoriques à sujet édifiant et un des thèmes les plus diffusés fut celui des « Fruits de la Passion du Christ », qui mettait au centre le Christ crucifié de la croix duquel fleurissaient des bourgeons et des fleurs, des cartels, des symboles et des allégories. Dans les Crucifixions on commença d'ajouter en haut, dans l'axe au-dessus du Fils, Dieu le Père bénissant, figuré en Ancien des Jours, séparé du reste de la scène par une nuée (fig. 17). La croix fut souvent utilisée comme division de l'espace pictural pour cadrer quatre carrés dans lesquels furent peintes des scènes diverses, de l'histoire des prophètes aux types iconographiques de la Vierge ; le Christ crucifié au centre reste iconographiquement et théologiquement le sommet de l'histoire du salut.

4/ La tradition copte.

L'icône copte se distingue fondamentalement de l'icône byzantine par son caractère d'art populaire, avec des traits distinctifs. Le volume de la tête est augmenté sensiblement et le Christ crucifié a souvent les yeux largement ouverts. On observe un chevauchement constant entre les influences proprement égyptiennes, puis les apports byzantins et syriaques, notamment. Le Christ crucifié, avec les yeux ouverts, regardant avec douceur la Mère au pied de la croix, est représenté par Yuhanna al-Armani (1720-1786), qui avec Ibrahim el-Nasekh représenta le siècle d'or de la peinture d'icône en Égypte. Yuhanna al-Armani,

peintre d'origine arménienne, d'une famille provenant de Jérusalem, a produit quelque quatre cents icônes, dont la plupart sont conservées au Musée copte du Caire. Dans la Crucifixion de l'Église copte des Saints-Serge-et-Bacco au Vieux Caire[53] et dans le triptyque signé avec Ibrahim el-Nasek[54], la scène adopte un schéma simple avec le Christ sur la Croix au centre, les yeux ouverts, le regard doux ; la Vierge et Jean, accompagnés dans la première icône des femmes et du centurion, observent paisiblement la scène. Dans les églises coptes du XIXe siècle, triomphent les icônes d'Anastasi al Rumi, actif de 1832 à 1871. L'icône de la Crucifixion de l'église de Saints-Cyr-et-Jean du Caire (fig. 18) met au centre le Christ en croix, les yeux clos, flanqué des deux larrons, liés à leurs croix respectives avec des cordes blanches. La Mère, les femmes, Jean ont les bras croisés sur la poitrine, un geste emprunté à l'art latin. Outre le porte-lance et le porte-éponge, un homme à cheval dans l'angle gauche de l'icône, avec une lance, désigne le Christ de la main droite. Le Christ est sereinement mort sur la croix : la nuée circulaire bleue qui entoure le soleil, la lune et un manteau d'étoiles, qui enveloppe la partie haute de son corps, met en évidence qu'Il est déjà accueilli au ciel.

CONCLUSION

Entre le XVe et le XVIe siècle, les christianismes d'Orient et d'Occident furent appelés à affronter les traumatismes qui modifieront leurs structures respectives et éloigneront leurs deux mondes. Si l'Occident fut secoué par la Réforme protestante, qui va reconfigurer l'appartenance doctrinale et la pratique de la foi chrétienne en Europe, la fin de l'Empire byzantin en 1453 eut pour conséquence le développement des églises régionales. L'enracinement de l'Église orthodoxe dans les communautés locales n'eut pas comme résultat l'inculturation artistique de l'Occident et des pays africains et asiatiques, qui à cette époque commenceront à être la destination de missions catholiques systématiques. Au contraire, la consolidation des schémas iconographiques précis et leur diffusion dans les divers mondes orthodoxes rendront les modèles plus homogènes. Un tel processus fut favorisé par le recours systématique à ce qu'il est convenu d'appeler le « canon iconographique », à savoir aux schémas désormais bien consolidés, perçus comme une solide garantie pour l'écriture d'une image sacrée authentique. Le parallèle qui fut introduit entre « canon iconographique » et « canon biblique » souligne la valeur de la fixité pour la transmission de la Révélation correcte. Le « canon iconographique » fut chargé par ailleurs d'une histoire millénaire mythique, qui plongerait ses racines dans les premiers siècles chrétiens et traverserait les siècles, « thèse » superficielle et non motivée : ce volume établit, chapitre après chapitre, qu'elle n'est pas fondée, y compris dans les Orients chrétiens, à la lumière du thème de la Crucifixion. Et si l'on abordait d'autres thèmes, on multiplierait les différences de schémas dans les diverses époques et les lieux variés du culte orthodoxe. Depuis le XVIIe siècle, se manifeste dans l'Orthodoxie une iconographique marquée par le recours à des schémas communs, un partage général des programmes iconographiques dans les églises et, spécialement dans le monde russe, une corruption due à l'assimilation trop intense des modes artistiques occidentales. La scène de la Crucifixion confirme une telle immutabilité : la représentation est toujours identique pour l'essentiel, seule peut varier la quantité de sang et l'intensité de la douleur, selon le degré d'adhésion au pathétisme occidental. ■

11

LA CRUCIFIXION DANS L'OCCIDENT

DES XVIIIe ET XIXe SIÈCLE

INTRODUCTION

I/ LA CRUCIFIXION DANS L'ART DU SIÈCLE DES LUMIÈRES
1/ Alphonse-Marie de Liguori
2/ Subleyras
3/ Les Tiepolo
4/ Goya
5/ David
6/ *Le Nouveau Calvaire*

II/ PRÉROMANTIQUES, ROMANTIQUES, SYMBOLISTES
1/ Blake
2/ Friedrich, Füssli, Banks
3/ Prud'hon
4/ Delacroix
5/ Moreau

III/ NAZARÉENS ET PRÉRAPHAÉLITES
1/ Nazaréens
2/ Préraphaélites
3/ École de Beuron
4/ Bouguereau

IV/ ILLUSTRATION DE LA BIBLE ET NÉOCLASSICISME
1/ Schnorr von Carolsfeld
2/ Doré
3/ Tissot
4/ Gérôme

V/ L'ESSEULEMENT DU CRUCIFIÉ
1/ Eakins
2/ Klinger
3/ Ge (Gay)

VI/ ENTRÉE EN DÉRISION
1/ Vers la rupture d'un pacte social pluriséculaire
2/ Rops
3/ Ensor

CONCLUSION

INTRODUCTION

Il se pourrait que le siècle des Lumières, à certains égards, ait sonné le glas, dans l'art chrétien d'Occident, du pathétique, jugé indécent[1] et en conséquence rejeté au moins par une partie de la société de cette époque, ecclésiastiques y compris, au profit du retenu, du délicat, courtois, policé, galant, et de la « scène de genre ». La Crucifixion est en tout cas un sujet qui aura forcément souffert de cette évolution du jugement et du goût. Elle ne compta désormais plus parmi les sujets obligés des grandes peintures, dans la mesure où l'inspiration biblique et/ou religieuse des peintres déclina subitement[2]. Il s'agit peut-être aussi, en l'occurrence, de la première dissociation nette entre art d'Église et art académique. Dans l'histoire jusqu'alors si prolixe de la Crucifixion dans l'art, le siècle des Lumières représente sans conteste un tassement, une baisse de fréquentation sans précédent du thème, qui s'amorce dans l'art baroque et culmine à la période rococo.

Les peintres de cette époque qui ont vraiment innové et réussi à convaincre et à plaire en réalisant des Crucifixions paraissent avoir été beaucoup moins nombreux qu'au siècle précédent, même si plusieurs noms, parfois français (Michel-François Dandré-Bardon ou Jacques-Louis David) ou autrichien (Franz Christoph Janneck) mais le plus souvent italiens, viennent à l'esprit, tels ceux de Giovanni Battista Piazzetta, d'Alessandro Magnasco (1669-1749), Lorenzo de Caro (1719-1777), Corrado Giaquinto (1703-1766), qui a eu une carrière internationale exceptionnelle et est considéré comme l'un des principaux peintres chrétiens de son siècle, sans oublier bien sûr les Tiepolo, père (Giambattista) et fils (Giandomenico).

Figure 1 : Alphonse de Liguori, *Crucifix,* huile sur toile, 150 x 100 cm, 1773 ; Musée Alfonsiano di Pagani (Salerne), couvent des Rédemptoristes

I/ LA CRUCIFIXION DANS L'ART DU SIÈCLE DES LUMIÈRES

On peut observer globalement que parmi les différentes manières d'évoquer le drame du calvaire, c'est la peinture du Christ en croix figuré solitaire, aux bras étroits (voir chap. 9, II/7), à la tombée du jour ou en pleine nuit[3], qui l'emporte encore nettement sur les représentations de Calvaires très peuplés : Corrado Giaquinto est l'un des rares artistes qui en ait peint un, avec Franz Christoph Janneck, qui en a peint deux, *The Crucifixion*, 1741, et une huile sur cuivre de 1750. En perte de vitesse également les tableaux qui juxtaposent les trois croix, que ce soit avec (les Tiepolo) ou sans (Piazzetta) la présence de la Vierge, la Madeleine et saint Jean, comme l'a fait encore au début du siècle, en 1703, un Alessandro Gherardini (1655-1727). Ces derniers, en tout cas, deviennent rares. Des versions intermédiaires, celles avec un saint ou une sainte au pied de la croix, comme saint François d'Assise dans la Crucifixion d'Alessandro Magnasco (1667-1749), ou dans celle de Giulia Lama (dont il sera question ci-après), mais aussi celles avec deux ou trois saints, sans compter Marie et saint Jean, comme dans deux tableaux de Sebastiano Ricci (1659-1734)[4], sont alors d'une fréquence intermédiaire. On rencontre aussi la Crucifixion avec les apôtres (bien qu'ils aient tous fui, à en croire les évangiles, à part saint Jean), comme dans le tableau des années 1730 peint pour Saint-Vidal de Venise par l'une des rares femmes peintres de cette époque[5], Giulia Lama (1681-1747), une élève de Piazzetta, tandis que l'on assiste aussi à l'apparition de nouveaux sujets, comme le Christ en croix au-dessus des âmes souffrant et implorant dans le feu du purgatoire (ainsi chez le peintre qui vient d'être nommé[6]), sujet proche mais distinct de celui qui avait été imaginé au siècle précédent, en 1614, par Louis Carrache, à savoir *La Crucifixion avec les patriarches dans les limbes* (voir chap. 9, II/8). Autre remarque générale sur le seuil de ce chapitre, la présence d'une figure de Dieu le Père âgé dans le ciel aurait plutôt tendance à se faire plus fréquente. Il est en bonne place chez Corrado Giaquinto, *Hommage à Guido Reni*, avec semble-t-il la Vierge présentant saint Ignace au Crucifié, tandis que saint Michel combat le dragon avec l'épée, et que les anges présentent au Père le sang du Christ qu'ils ont recueilli dans des calices, ainsi que dans le tableau de Giambattista Tiepolo conservé à Udine.

Quelques saints ont eu leur part d'influence directe, modeste mais réelle, indépendamment de leur influence théologique et/ou spirituelle diffuse, dans l'histoire de la Crucifixion dans l'art : sans parler des peintres qui se sont figurés au pied de la croix en saint Luc, tel Zurbarán (voir chap. 9, IV/6), quelques œuvres ayant la Crucifixion pour sujet ont en effet pour auteurs des saints, de Beato Angelico, dont il a été question plus haut (voir chap. 6, VI/2 et X/1), Jean de la Croix (voir chap. 6, XI/) et Alphonse-Marie de Liguori, dont il convient de dire maintenant un mot.

1/ Alphonse-Marie de Liguori.

Comme saint Jean de la Croix, le futur saint Alphonse-Marie de Liguori (1696-1787), dont le père était un passionné de peinture ayant transmis sa passion à son fils, a peint sur toile, en 1773, pour servir de page de titre à son ouvrage *Reflessioni sulla passione di Gesù Cristo*, un Christ en croix conservé à Ciorani (une partie de la commune de Mercato San Severino, dans la province de Salerne), au couvent des Rédemptoristes[7], qui paraît contredire, tant il est pathétique, ce que nous disions ci-dessus dans l'introduction à ce chapitre. C'est en effet une Crucifixion exceptionnellement sanglante (fig. 1), sans rapport avec le caractère ordonné, propre et correct de la plupart des Christ en croix du Grand

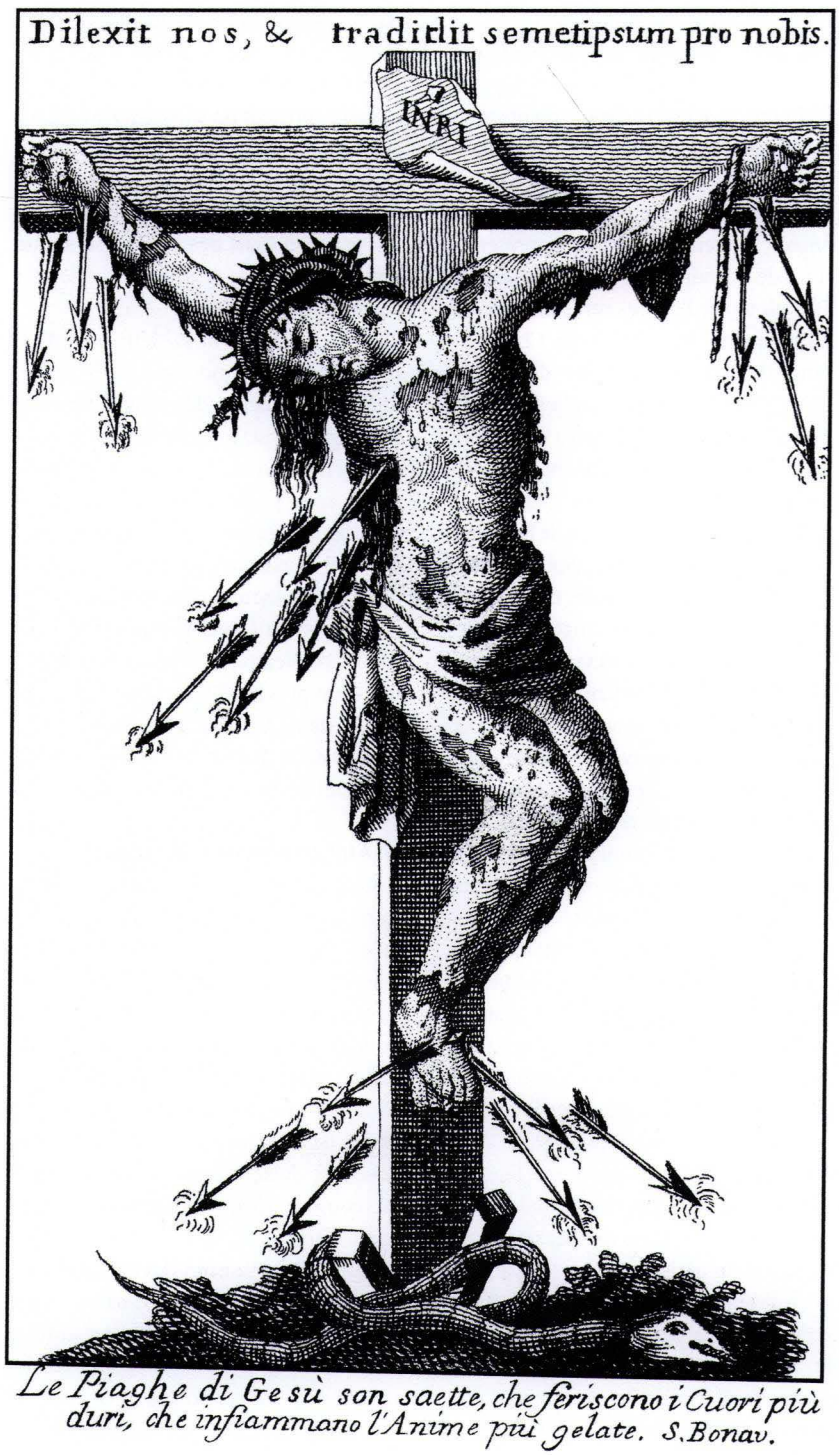


Figure 2 : *Gravure* rendant compte de la signification du tableau d'Alphonse de Liguori, 1774

Siècle et du siècle des Lumières. Il reflète sans doute la spiritualité ascétique, marquée de part en part par la méditation sur le Christ en croix[8], d'Alphonse-Marie de Liguori, sorte d'abbé Pierre du XVIIIe siècle : évêque, théologien, peintre, poète, musicien, fondateur de congrégations religieuses (la Congregazione del Santissimo Redentore, « c. ss.r. », alias les rédemptoristes...), Alphonse se voulut surtout missionnaire. Après avoir défendu la cause des opprimés devant les tribunaux civils, il rêva d'être l'avocat des laissés-pour-compte devant l'Éternel. Ayant exercé effectivement le métier d'avocat durant quatorze ans, né sous le signe de la balance, ce fut dans l'Église le promoteur du juste milieu. « Équilibriste, équiprobabiliste ou équiprobabilioriste[9] », à mi-distance entre laxisme et rigorisme, il a été proclamé « saint patron des moralistes et des confesseurs » en 1950. Ses 111 ouvrages ont connu 21 000 éditions dans 69 langues. « Ses ouvrages ont tellement imprégné la mentalité et la piété populaire que, depuis 150 ans environ, leur auteur connaît un oubli certain. Comme on oublie l'air qu'on respire[10]. »

Les plaies sanglantes du Christ, dans la peinture de saint Alphonse, ont peut-être été conçues comme autant de flèches destinées à blesser « les cœurs les plus durs » et à enflammer « les âmes les plus glacées », comme le suggèrent certaines gravures (fig. 2) reproduisant son crucifix sanglant en l'interprétant avec ces deux sentences provenant d'un écrit de saint Bonaventure, le *Stimulus divini amoris*, datant lui-même de la période qui a vu une montée en puissance de la dévotion au Saint-Sang du Rédempteur dans la spiritualité[11]. Ces gravures ajoutent au pied de la croix un serpent, qu'on retrouve dans des tableaux (fig. 10).

2/ Subleyras.

« La mort de Louis XIV en 1715 marque le début d'une nouvelle époque : les libertins succèdent aux dévots, les fêtes galantes aux messes solennelles et les libres penseurs aux théologiens. Avec le développement des sciences, l'homme se fonde sur la raison et sur l'expérience, il s'affranchit de l'obscurantisme religieux et se met à rêver d'une société où tous les hommes seraient bons et heureux[12]. »

Pierre Hubert Subleyras (1699-1749) est un Toulousain établi à Rome à partir de 1728. « Il pratique un art sobre, nourri du classicisme de Poussin et du coloris de Véronèse. Il excelle dans les tableaux religieux de grand format[13]. » Mais il a peint, avec le même bonheur, « pour le boudoir et la sacristie, la bagatelle et l'autel », réalisant des peintures fort coquines[14]. Il n'est pas le seul, au XVIIIe siècle, à passer allègrement d'un genre à l'autre...

Il est l'auteur d'une *Crucifixion*, avec saint Eusèbe, saint Philippe Neri et sainte Marie Madeleine (huile sur toile, 408 x 232 cm, 1744), conservée à la Pinacoteca di Brera à Milan[15] (fig. 3). Le Crucifié de Subleyras est seul en croix – à son époque, redisons-le, les tableaux du Golgotha avec les deux larrons crucifiés à côté du Christ se raréfient, sans toutefois disparaître, comme nous le constaterons sur l'exemple de Giambattista Tiepolo (fig. 4 et 6). Son Christ a le corps impeccable à tous égards, ne présentant pas la moindre trace de coups, et seulement de très parcimonieuses gouttes de sang dans le cou et sur les pieds – il est vu quasiment de profil, si bien que sa plaie au côté droit, si du moins elle lui a déjà été infligée, est invisible. Il a été crucifié avec quatre clous, et ses deux pieds reposent dignement sur un *suppedaneum*. Son *perizonium* à volant d'une fraîcheur indiscutable semble inspiré, pour ce qui est de son ampleur gratuite, de ceux de Rogier Van der Weyden (voir chap. 6, VIII/) ou de Lucas Cranach (voir chap. 8, III/3). La croix est fixée en terre à l'aide de coins. Devant son pied, les motifs habituels du crâne et du tibia, censément ceux d'Adam.

« Le ciel est sombre et orageux ; les remparts de Jérusalem, avec l'édifice couronné d'une coupole, apparaissent dans le lointain [dans le creux entre le pied de la croix et la chasuble de saint Philippe Neri]. Crucifié sur une croix trapue, le corps du Christ ne présente aucun signe de souffrance ou d'agonie [...] À ses pieds, Marie Madeleine a revêtu ses plus beaux habits pour assister à la scène, agenouillée, les mains jointes et les doigts croisés[16]. » Saint Eusèbe, moine, en habit de son ordre, est agenouillé et se recueille au pied de la croix en s'inclinant profondément, les bras croisés sur la poitrine. Saint Philippe Neri porte sur son aube

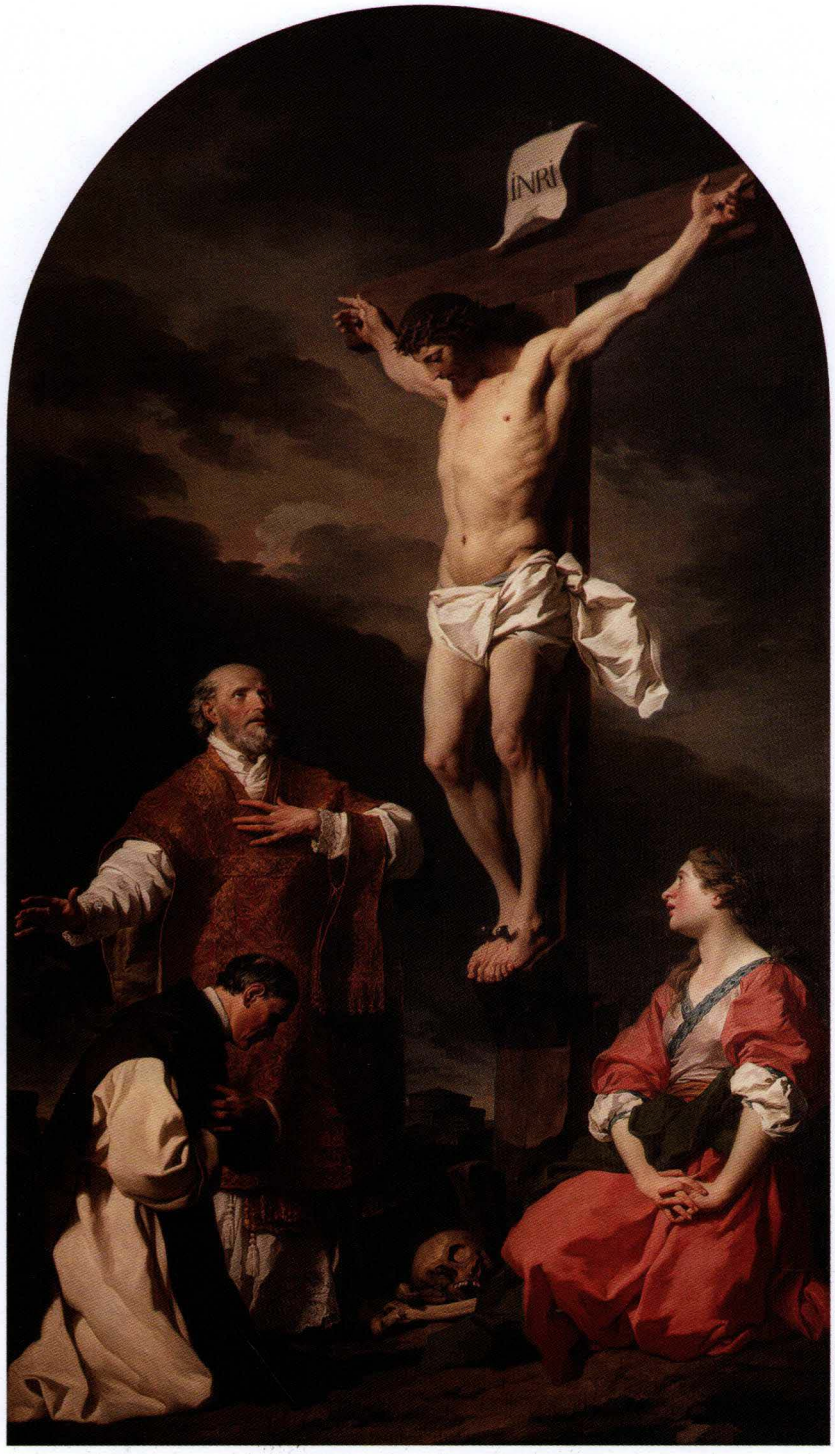


Figure 3 : Pierre Subleyras, *Crucifixion avec Marie Madeleine, Saint Eusèbe et Saint Philippe Neri,* huile sur toile, 408 x 232 cm, 1744 ; Milan, Pinacothèque Brera

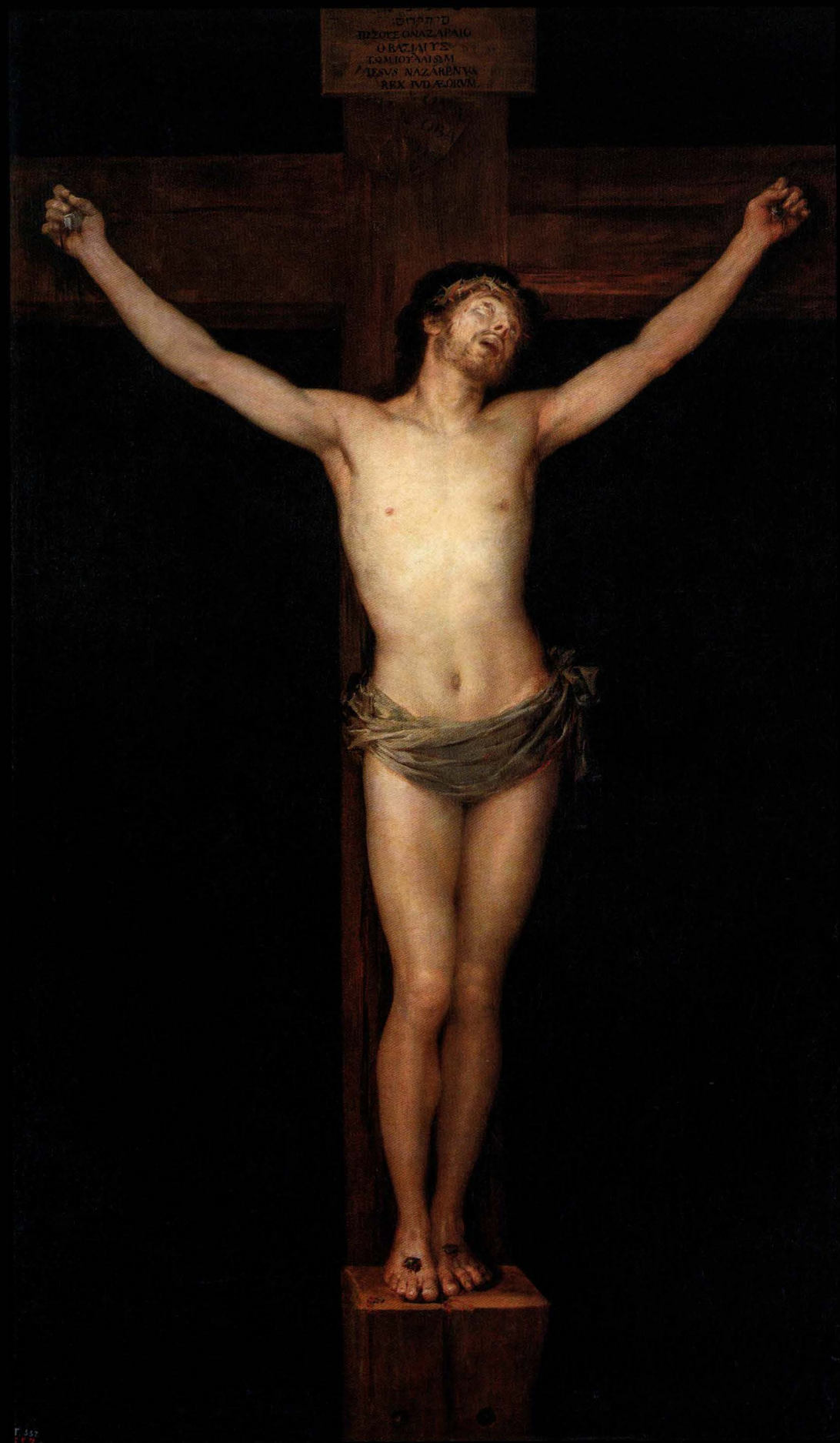
Figure 4 : Giambattista et **Giandomenico Tiepolo,** *Le Calvaire,* huile sur toile, 79 x 88 cm, vers 1745-1750 ; musée de la ville de Saint-Louis (États-Unis)

une chasuble somptueuse avec une étole suspendue à son avant-bras gauche. Il a le geste emphatique de qui fait une déclaration solennelle affirmée sincère, et lance un dernier regard au corps du Christ. Aucune expression de douleur vraiment convaincante ne transparaît ni des gestes ni des visages des personnages. La composition, les gestes et les postures obéissent à un code de dignité très académique, qui fait un peu douter de la sincérité des émotions tant leur expression paraît théâtrale. Elle annonce assurément le néoclassicisme de la fin du siècle.

3/ Les Tiepolo.

Dans le choix de ses sujets comme dans la manière de les traiter, Tiepolo père, alias Giambattista Tiepolo (1696-1770), est un cas à part parmi les artistes du siècle des Lumières, pour ce sujet comme pour bien d'autres[17]. C'est sans doute le peintre et le fresquiste le plus célébré dans l'Europe du XVIIIe siècle. On lui doit une Crucifixion trinitaire exposée à Udine, peinte en 1738, avec le buste de Dieu le Père au-dessus du Christ en croix, les mains en appui sur sa traverse (sa présence est dans le droit fil d'une tendance à le faire « descendre »

Figure 5 : Goya, *Le Christ crucifié,* huile sur toile, 255 x 153 cm, 1780 musée du Prado ; Madrid


IESVS NAZARENVS
REX IVDÆORVM

au-dessus du Christ en croix qui a été présentée plus haut, voir chap. 9, II/9).
On lui doit aussi deux représentations du Golgotha avec les trois gibets. Tiepolo avait peint d'abord, en 1725, une vaste Crucifixion (250 x 400 cm) destinée à un pharmacien de Burano (une île de la lagune vénitienne) dont le portrait figure dans l'angle inférieur à gauche, dans un médaillon. Elle est conservée dans l'église Saint-Martin de cette ville et a fait l'objet d'une exposition en 2003 aux Gallerie dell'Accademia de Venise[18].
Cette Crucifixion d'une grande intensité dramatique n'est pas sans rappeler celle du Tintoret à la Scuola di San Rocco (voir chap. 9, II/3, fig. 3). Le Christ a peut-être été crucifié en premier. Un larron, sur sa gauche, est déjà en croix, tandis que le second est en train d'être fixé par deux soldats à son gibet encore plaqué au sol – l'opération est surveillée par un soldat casqué à cheval. Un quatrième, dans le coin inférieur gauche du tableau, tient le médaillon avec le portrait du pharmacien à mi-corps. La blancheur du corps du Christ en croix fait un contraste voulu éloquent mais un peu artificiel avec la peau bronzée des larrons. Tiepolo a banni, comme Subleyras (fig. 3), les abondantes traces de sang de l'art de la fin du Moyen Âge, en se limitant à quelques rares gouttes. Son Crucifié lève sa tête luminescente vers un ciel bleu par endroits mais surtout très nuageux. Il a les pieds cloués l'un sur l'autre, ce qui est devenu obsolète depuis le concile de Trente (voir chap. 9, II/1). La tête couronnée d'épines est nimbée de lumière. Le corps droit porte un long *perizonium* dont un pan, pour ne pas déroger à la règle, voltige au vent. Au premier plan, la Vierge évanouie, revêtue d'une robe vermillon, est allongée de tout son long sur le sol (autre motif qui n'est plus en phase avec les directives du concile de Trente), un panier à ses pieds ; son visage s'est vidé de son sang, il est aussi pâle que le corps de son Fils en croix ; elle est réconfortée par Marie-Cléophas et Marie Madeleine. Près de la croix, se tient Jean contemplant le Christ, et faisant de son bras gauche un geste non d'impuissance mais de communion avec ce que le sacrifice de la croix constitue comme accomplissement. Le peintre s'est représenté dans le jeune homme accroupi au pied de la croix du mauvais larron : la tête appuyée dans la main, il écarquille les yeux et observe attentivement le Crucifié. De nombreux visages incrédules ou haineux entourent le Christ. Tout autour de la scène, des cavaliers en armes assurent le maintien de l'ordre. Le décor est planté, les personnages jouent une tragédie[19].
Un autre Golgotha saisissant a été peint une vingtaine d'années plus tard (vers 1745-1750) par Giambattista Tiepolo, celui qui est conservé au musée de la ville de Saint Louis dans le Missouri aux États-Unis (fig. 4, une huile sur toile de 79 x 88 cm). La scène est située dans un endroit bordé au loin par une chaîne de montagnes d'allure alpine, très enneigées. Faites de troncs écotés, les trois croix, cette fois, sont dressées ou viennent tout juste de l'être – on éloigne une échelle devenue inutile. La Vierge, vêtue de bleu pâle de la tête au pied, défaille. Elle est soutenue par une femme dans son dos et saint Jean à son côté, tandis que des hommes enturbannés manifestent leur indifférence par leur pose, et leur regard dirigé vers ailleurs. Le soldat portant la lance a lui aussi achevé sa tâche et se dégage, ce qui vaut au spectateur une vue de l'arrière-train picturalement très réussi d'un cheval, même si ce motif, traité avec un pareil soin, n'était pas d'une pertinence indiscutable, même si ce n'est pas le premier cheval à recevoir, du moins dans l'art religieux d'Occident, cet hommage pictural en pareil contexte (voir chap. 5, I/8, Mantegna ; chap. 6, VI/4 : Lucas Cranach l'Ancien ; chap. 9, II/3 : le Tintoret). Le ciel est sombre sur la droite et dégagé sur la gauche. D'autres hommes couronnent un petit promontoire sur la droite.
Les deux Crucifixions de Tiepolo fils (Giandomenico, 1727-1804) sont elles aussi à trois crucifiés[20]. Elles ne présentent pas de traits originaux.

4/ Goya.

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), alias Goya, a peint un *Christ en croix*, une huile sur toile de 255 x 153 cm, vers 1780 ; elle est conservée et exposée à Madrid, au musée du Prado (fig. 5). « Influencé par les caravagesques napolitains[21] » et grand admirateur de Velázquez (voir chap. 9, IV/3), dont il prolonge le goût d'exalter la beauté physique du Crucifié, Goya a voulu par cette toile plaire aux membres de l'Académie royale San Fernando. Le style qu'il adopta alors, qui de fait lui en ouvrit les portes, est très éloigné de celui qu'il créera par la suite, en particulier dans sa série d'estampes *Les Désastres de la guerre* (1808-1814), pour dénoncer les atrocités commises par les troupes napoléoniennes. Son Crucifié n'emporte pas automatiquement la conviction d'un spectateur du XXIe siècle. Il est toujours vivant, son corps est sans aucune tension apparente, il n'a pas encore la plaie au côté et tient les yeux tournés vers le ciel, presque révulsés, la tête renversée en arrière et la bouche ouverte. Sans doute est-il en train d'agoniser et de remettre l'esprit dans les mains du Père. Il émerge dans ce tableau tel un îlot de lumière dans un océan noir. « Il est crucifié les bras relevés, les jambes bien parallèles, les pieds cloués séparément et reposant sur un gros bloc de bois [...]. Les hanches sont drapées d'un court *perizonium*. Le corps ne porte ni traces de sang, ni plaie au côté. Il est figé dans sa beauté académique. C'est un Christ en croix d'une beauté placide, sans âme, peint sans grande conviction. Ce tableau se démarque de la vision fantasque de l'artiste et de la puissance imaginative qui caractérise son œuvre[22]. »

5/ David.

Avant de dominer l'école néoclassique française, Jacques-Louis David (1748-1825) complète sa formation dans les académies de Rome et revient à Paris en 1780 où il participera activement à

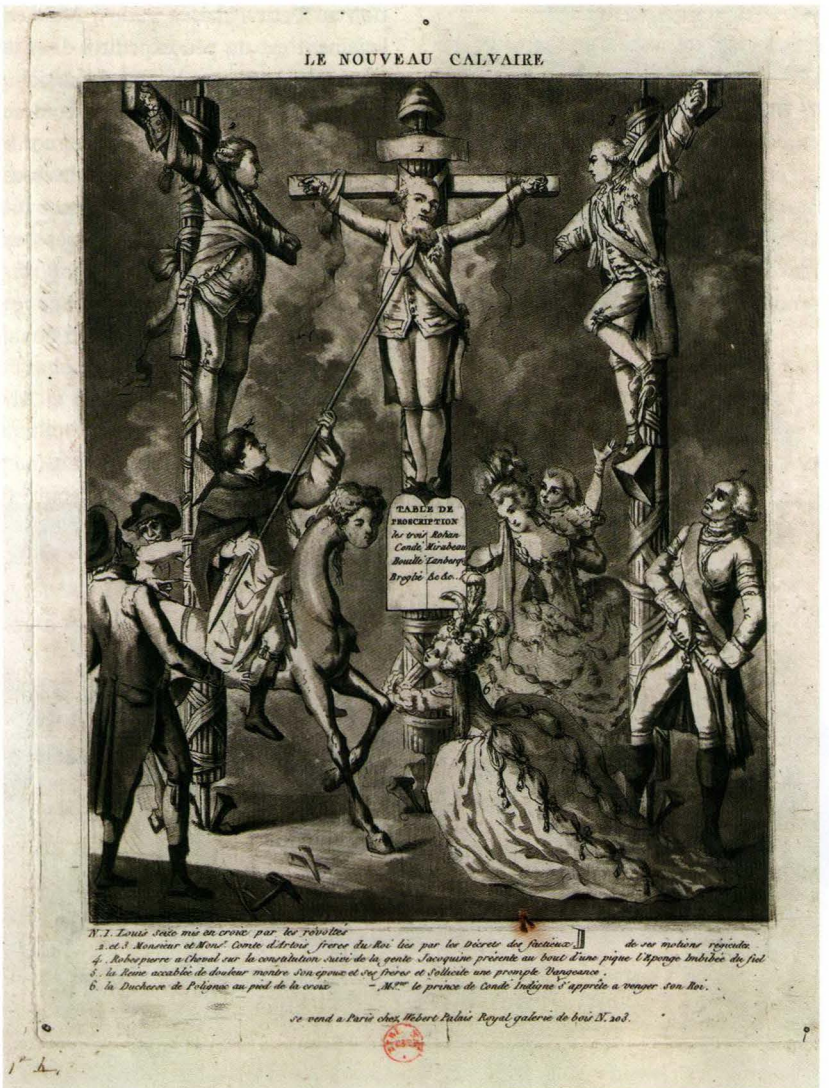


Figure 6 : *Caricature,* *Le Nouveau Calvaire,* gravure, 26,3 x 19,5 cm, 1792 ; Paris, BnF, cabinet des Estampes

la révolution en mettant son art au service des idées nouvelles. Il deviendra le peintre officiel de Napoléon.

Le Christ en croix, une huile sur toile de 276 x 188 cm, a été peint par lui en 1782 pour l'église Saint-Vincent de Mâcon. Comme celui de Goya, son tableau est plongé dans d'épaisses ténèbres où l'on devine néanmoins, en bas à droite, les édifices de la ville de Jérusalem, parmi lesquels un théâtre circulaire qui fait songer au Colisée de Rome. Le Crucifié paraît plus mystique que souffrant. Il témoigne du goût de l'artiste pour la sculpture antique, plus que pour le sujet lui-même, qui n'était pas de ceux qui enchantent un jacobin. Il a été peint à la demande de la comtesse de Noailles. « Lorsque cette dernière sera guillotinée en 1793, le tableau sera saisi par la République. Il sera expédié à Mâcon en 1818 et accroché dans la salle d'audience du Tribunal de première instance. Après avoir disparu, il sera finalement redécouvert en 1972 lors du nettoyage des tableaux du chœur de l'église Saint-Vincent[23]. »

Le corps magnifique du Christ, un peu déhanché, est étrangement détendu et ne manifeste guère de tensions. C'est la nuit noire, mais il est éclairé, surtout au niveau du torse, par une source de lumière située en haut à gauche, et c'est dans cette direction que le Crucifié, encore bien vivant, semble regarder. Le peintre est revenu au triclavisme, le pied droit du condamné étant crucifié au-dessus du pied gauche.

6/ *Le Nouveau Calvaire.*

Le Nouveau Calvaire est le titre d'une « gravure à l'eau-forte à la manière noire » (26,3 x 19,5 cm), réalisée en 1792 à ses risques et périls par un graveur resté anonyme, et en vente chez Weber à Paris, Palais-Royal, galerie de Bois ; Paris, BnF, cabinet des estampes[24] (fig. 6). Un autre que le Christ est cloué en croix, en l'occurrence Louis XVI, « mis en croix par les révoltés », entre ses deux frères, le comte d'Artois et le comte de Provence, crucifiés eux aussi ; sous l'apparence d'un moine prêcheur à cheval sur la Constitution – c'est le nom de sa monture à tête féminine –, Robespierre lui présente « au bout d'une pique l'éponge imbibée du fiel de ses motions régicides », tandis que la duchesse de Polignac enlace le pied de la croix et que Marie-Antoinette, encore debout, est proche de défaillir. Avec un « didactisme un peu laborieux[25] », chaque figure est numérotée, ce qui invite le spectateur à vérifier dans le cartouche réservé aux légendes s'il l'a bien identifiée. Ce détournement de la croix, tout bien pesé, ne brocarde pas Jésus lui-même – ou ne le fait que sur la pointe des pieds, si l'on peut dire, à la dérobée, dans des motifs si secondaires qu'on ne les remarque pas tout de suite[26]. Mais il ne fait aucun doute qu'« un pas nouveau est franchi avec l'utilisation de l'image cardinale de l'iconographie chrétienne[27] ». Il se pourrait que l'installation sur la croix d'un personnage

qui ne soit ni le Christ ni un saint ni une sainte soit une première. Non seulement elle annonce des mois à l'avance la mort du roi par décapitation le 21 janvier 1793, mais laisse entrevoir la liberté que va s'octroyer bientôt l'art, au moins en Occident, d'utiliser à ses fins propres les schémas qui jusqu'alors apparaissaient comme la propriété indiscutée et intangible de la religion chrétienne.

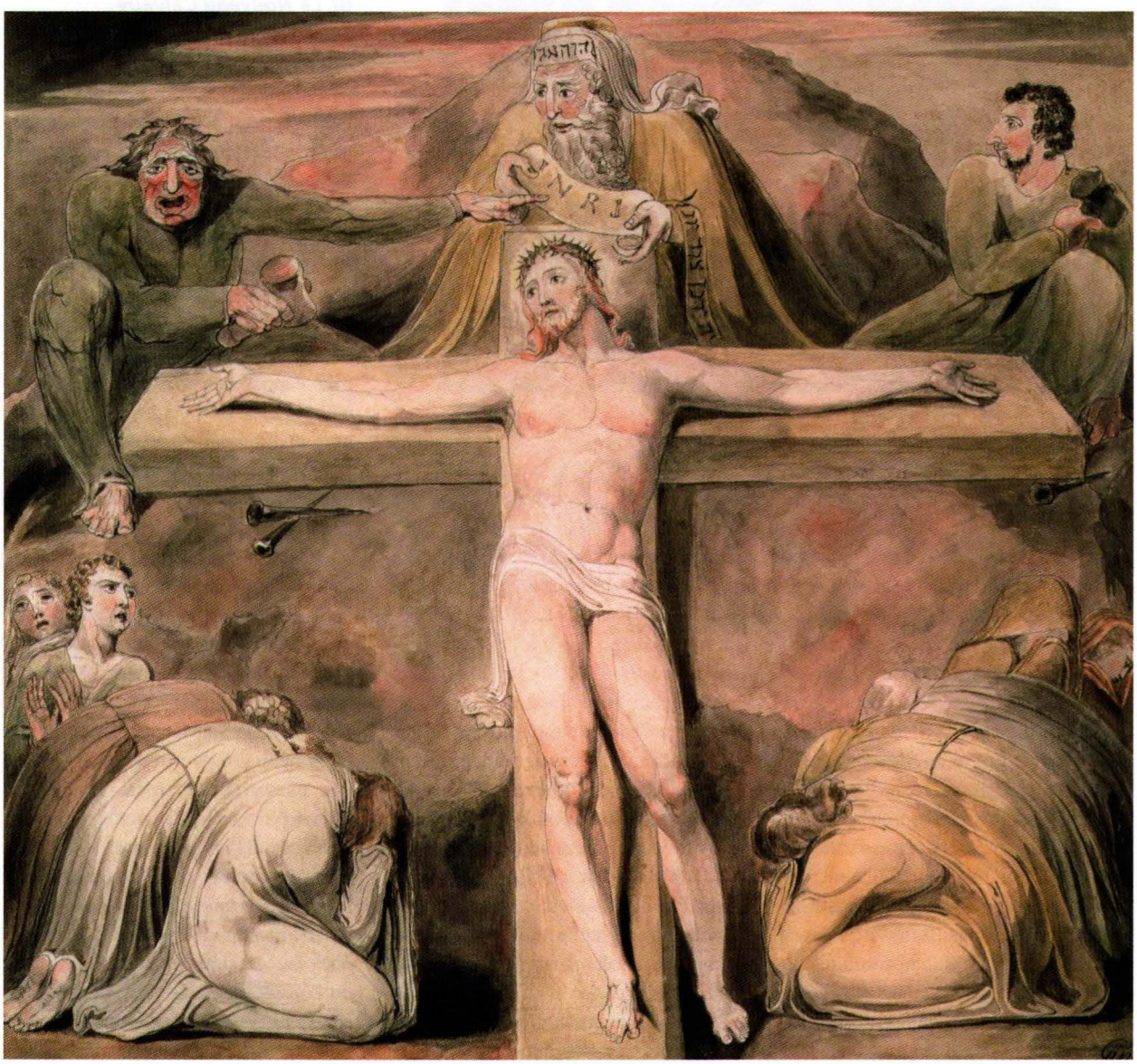
II/ PRÉROMANTIQUES, ROMANTIQUES, SYMBOLISTES

1/ Blake.

On a pu soutenir que la Crucifixion occupait fort peu de place dans le monde pourtant pétri de thèmes religieux bibliques et chrétiens de William Blake (1757-1827), et renvoyer pour s'en rendre compte à une récente exposition au Petit Palais à Paris[28]. Mais ce jugement est un peu expéditif, dans la mesure où le Christ en croix apparaît au moins cinq fois dans son œuvre, comme si l'artiste avait eu pour ainsi dire à cœur d'accompagner pas à pas les diverses phases de la mise à mort du Christ.

La plus ancienne de ses œuvres sur ce sujet, intitulée *The Prophecy of the Crucifixion*, est une encre brune et

Figure 7 : **William Blake,** *Le Christ cloué en croix lors de la troisième heure,* aquarelle, 1803 : coll. part.



lavis sur papier, datée « vers 1800[29] » : Adam tout nu, debout, vu de dos, mains jointes, semble s'adresser au Christ en croix, déjà mort (avec la tête couronnée d'épines et couchée sur l'épaule gauche ; on distingue sa plaie au côté, minuscule, sur son flanc gauche) et lui rendre hommage par avance. Un serpent s'enroule autour du pied de la croix, dont la tête est sans doute clouée avec et sous les pieds du Christ ; un vieillard et une femme nue gisent, apparemment sans vie, la tête renversée en arrière, tout comme Ève est couchée nue au premier plan, tandis qu'une puissante silhouette de soldat (ou de roi) casqué, doté d'ailes et armé d'une lance se tient debout de l'autre côté d'Adam et prophétise. Mais qui est-ce ?

Les autres Crucifixions suivent les épisodes de la Crucifixion sur le Golgotha. Lors de la première d'entre elles, que décrit une aquarelle et encre brune sur papier (32,8 x 34,5 cm) intitulée *Le Christ cloué en croix lors de la troisième heure*, de 1803 (fig. 7 ; coll. part.)[30], le Christ couronné d'épines et étendu sur le bois posé par terre n'est pas encore crucifié, mais se dispose à l'être ; un grand prêtre porteur d'une inscription en caractères hébraïques sur le bandeau qu'il porte au front et d'une autre au poignet gauche s'apprête à disposer le *titulus* INRI ; deux bourreaux armés de marteaux se renvoient la balle, peut-être pour savoir auquel des deux il revient de commencer ; les deux clous des mains sont là, et un troisième à droite pour les deux pieds... en bas, six disciples disposés en couronne sont en proskynèse profonde, face dans un linge tournée vers le sol ; sur la gauche, peut-être, Marie et saint Jean le visage tourné vers le Crucifié ; et à droite, une sainte femme.

Vient ensuite une aquarelle de petites dimensions (41,3 x 30 cm) conservée à Liverpool et intitulée *The Crucifixion : Behold Thy Mother*, de 1805, qui illustre le texte de l'évangéliste Jean : « Voyant sa mère et près d'elle le disciple qu'il aimait, Jésus dit à sa mère : "Femme, voici ton fils." Puis il dit au disciple : "Voici ta mère" » (Jn 19,26)[31]. Seule la Vierge et saint Jean, de nouveau, relèvent la tête vers le Christ, qui domine la scène, dignement. Les autres silhouettes qui les entourent sont toutes dans des poses de pleurants, la tête dans les mains, pour ne plus voir.

Mais ce n'est pas fini. Une quatrième aquarelle, colorée de bruns et de rouges, montre le Golgotha avec ses trois croix vues par-derrière (ce qui n'était pas courant au temps de Blake), avec au premier plan les soldats tirant aux dés la tunique du Christ, tandis qu'une autre encore, conservée au Fogg Art Museum de l'université de Harvard, intitulée *Souviens-toi de moi Seigneur !*, montre le dialogue du bon larron avec le Christ (fig. 8), sous les moqueries des Juifs bras levés et index tendus, et en dépit de la désapprobation du « mauvais larron », qui paraît en train d'insulter son alter ego.

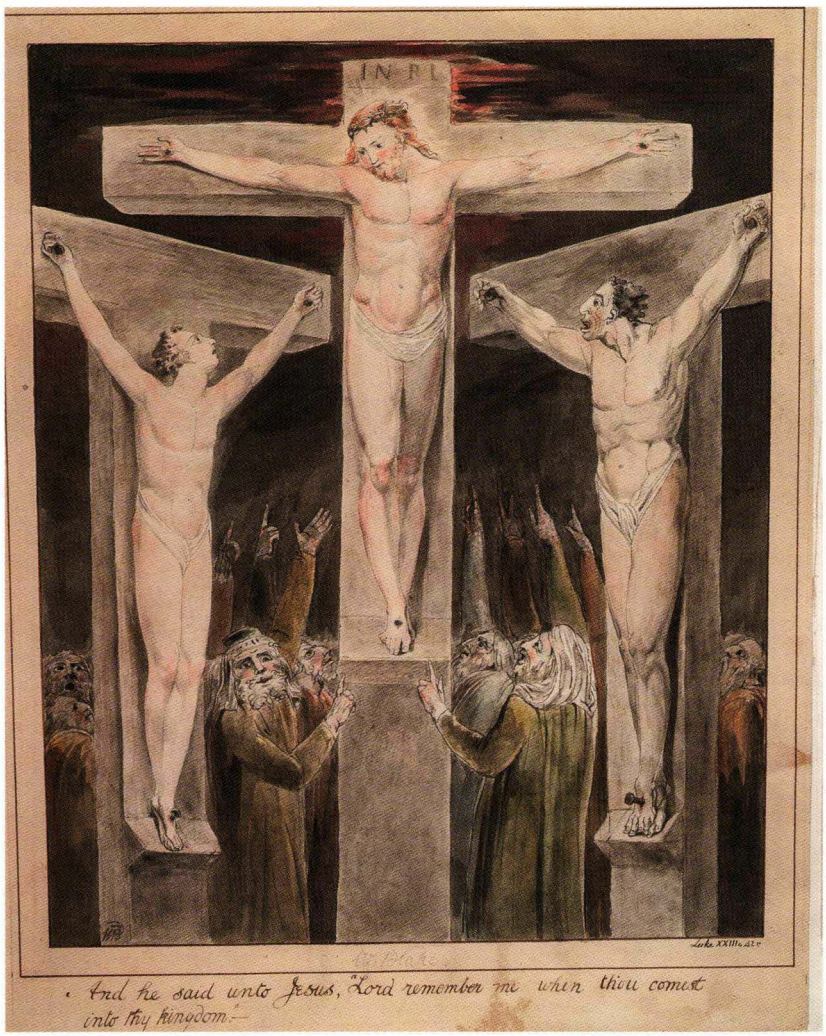


Figure 8 : William Blake, *Le Christ crucifié entre les deux larrons (« Souviens-toi de moi, Seigneur ! »)*, aquarelle, encre et graphite sur papier, 40 x 32 cm ; Fogg Art Museum, Harvard University

2/ Friedrich, Füssli, Banks.

Caspar David Friedrich (1774-1840), un luthérien très anticatholique, d'humeur

Figure 9 : Caspar David Friedrich, *Retable de Tetschen,* huile sur toile, 115 x 110 cm (hors cadre), 1808 ; Dresde, Gemäldegalerie Neuer Meister

sombre et dépressive, devenu fou à la fin de sa vie, « introduit dans ses paysages une mélancolie nourrie de mysticisme et de foi en Dieu[32] ». Il est l'auteur d'un tableau très célèbre, *La Croix sur la montagne*, dont le cadre doré solennel est dû à Karl Gottlieb Kühn. Il s'agit d'une huile sur toile de 115 x 110 cm, datée de 1808 et conservée à Dresde, à la Gemäldegalerie Neuer Meister (fig. 9). Connu sous le nom de *Retable de Tetschen*, il fut peint pour la chapelle du château du même nom. Il représente « une silhouette de croix avec le Crucifié de trois quarts arrière, dans un paysage alpestre riche en sapins, sans aucun rapport avec le Calvaire historique. Cette intrusion du paysage, c'est-à-dire du profane, après sa quasi-disparition depuis le XVIIe siècle alors qu'il était encore très présent dans les Crucifixions du siècle précédent [voir chap. 5, 6 et 8], provoqua un scandale[33]. » En effet, ce crucifix est suspendu comme une donnée parmi d'autres entre ciel et terre dans un « paysage iconique », sur une crête rocheuse piquée de sapins et de mélèzes, et éclairée d'en dessous par les quatre puissants rayons d'un soleil couchant qui fait rougeoyer les replis des nuages. Friedrich traitera plus tard à plusieurs reprises le thème de la croix en pleine nature[34].

Une fois n'est pas coutume, le tableau a été décrit par le peintre, de manière plutôt laconique : « Jésus Christ attaché au bois est tourné vers le soleil couchant, image du Père éternel tout vivifiant. Avec l'enseignement de Jésus, c'est un monde ancien qui est mort, le temps où Dieu le Père cheminait directement sur terre. Ce soleil déclina et la terre n'eut plus ce pouvoir de capter la lumière qui s'éclipsait. Du métal le plus pur et le plus noble, le Sauveur crucifié brille dans l'or du soleil couchant et renvoie ses rayons adoucis sur terre. Sur un rocher se dresse la Croix, inébranlable comme notre foi en Jésus Christ. D'un vert éternel, traversant tous les temps, les sapins entourent la croix, comme l'espoir que l'homme a mis en lui, le Crucifié[35]. » Dans le cadre sculpté par Karl Gottlieb Kühn sur les indications du peintre, selon ses propres mots, « cinq têtes d'anges abaissent leur regard implorant vers la croix. Au-dessus de l'ange du centre se tient, dans le plus pur éclat d'argent, l'étoile du soir. En bas, dans un relief oblong, l'œil omniscient de Dieu placé dans le triangle saint et entouré de rayons. Des épis de blé et une vigne s'inclinent des deux côtés en direction de l'œil omniscient et évoquent le corps et le sang de celui qui est attaché à la croix [...]. De cette manière, il [Friedrich] ouvre le retable au domaine du symbolisme dogmatique qu'il ne pouvait ou ne voulait pas placer dans le tableau lui-même[36]. » Friedrich eut peu d'influence sur ses contemporains. « Sa conception symbolique ne pouvait s'accorder avec le réalisme de l'époque Biedermeier[37]. » Friedrich ne fut redécouvert que beaucoup plus tard. Aujourd'hui, *La Croix sur la montagne* figure dans tous les livres

sur l'art religieux contemporain, comme un emblème, un tableau pionnier, une œuvre ayant valeur de borne sur le seuil de la modernité. Il en va de même, *mutatis mutandis*, pour Blake dont l'imagination puissante et hors normes sert également de repère lorsqu'il s'agit de présenter le nouveau statut de l'artiste.

Le rôle de Johann Heinrich Füssli (1741-1925), un Suisse qui a été surtout actif en Grande-Bretagne (d'où l'anglicisation de son prénom : Henry Füssli), en revanche, paraît moindre. Surtout, il ne relève pas directement de notre recherche dans la mesure où le thème christique n'affleure que très rarement dans son œuvre[38]. Et en tout état de cause, aucun de ces trois peintres n'a fondé une école ni n'a été l'initiateur d'un courant durable. Leurs profondes différences – Füssli et Blake prolongeant et renouvelant l'iconocosme médiéval, Friedrich congédiant le monde des figures pour approcher le sacré par le mystère de la nature – sont symptomatiques du début de l'époque romantique : son image de Dieu est éclatée.

L'idée que l'on se fait du romantisme est difficile à réconcilier avec les sculptures d'un Thomas Banks (1735-1805) qui est peut-être un des premiers (depuis Michel-Ange ?) à sculpter un crucifié, sans doute dans un souci d'exactitude anatomique, d'après le corps, obtenu par lui juste après son exécution, d'un condamné à la pendaison (on connaît son nom : James Legg), et par lui écorché et cloué en croix : *Écorché Crucifixion*, 1801, Life Drawing Room, Royal Academy, Londres. « Au XIXe siècle, les artistes marqués, par un souci de réalisme, veulent travailler "d'après nature". En 1801, trois membres de la Royal Academy of Arts de Londres, le sculpteur Thomas Banks, les peintres Richard Cosway et Benjamin West, qui dénient aux artistes du passé la capacité d'avoir su rendre l'image du Crucifié, proposent d'en réaliser un modèle anatomique à partir d'un véritable cadavre. Après quelques tractations, ils obtiennent, juste après pendaison, le corps d'un criminel exécuté pour meurtre. Emmené dans un abri temporaire à proximité du lieu de supplice, le corps est écorché par l'anatomiste Joseph-Constantine Carpue, et aussitôt crucifié. Puis Thomas Banks le moule afin de le conserver comme modèle (le moulage est toujours visible à la Royal Academy)[39]. »

3/ Prud'hon.

La Crucifixion peinte vers 1822 par Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), une huile sur toile de 278 x 166 cm, répond à une commande passée au peintre en 1822 pour la cathédrale de Metz, peu après la mort d'une femme aimée, ce qui explique sans doute le côté particulièrement sombre du tableau. Il est conservé au Louvre depuis 1823. C'est l'un de ceux qui ont été le plus souvent copiés au XIXe siècle. Le peintre connut de son vivant une renommée considérable, qui lui valut l'estime de Stendhal et Baudelaire, et attira sur lui l'attention de Napoléon. D'où le tableau de Joséphine de Beauharnais (réalisé en 1805), la première femme de l'Empereur, le portrait du petit Roi de Rome endormi tel l'Enfant Jésus, et l'un des derniers de Napoléon lui-même, en 1815, durant les Cent-Jours.

On le tient pour l'un des modèles du néoclassicisme, infusant aux sujets chrétiens, dans le sillage de Jacques-Louis David la symétrie et la clarté de l'art classique gréco-romain, sans parler du très savant usage du clair-obscur. L'obscurité de la nuit est à son maximum – une telle toile peut suggérer que la mort du Christ plonge le monde dans les ténèbres –, avec une lueur éclairant de manière surnaturellement très sélective le corps du Crucifié uniquement, mais permettant d'entr'apercevoir trois silhouettes, dont celle d'une femme à droite, agenouillée, qui entoure du bras droit les pieds du Crucifié, et deux autres femmes assises sur la gauche, dont la Vierge au premier plan, et assise sur ses talons et soutenue par une compagne. La copie qui en a été faite en 1875 par une peintre, Lucille Pastureau, permet de s'assurer de l'identité des trois témoins de la Crucifixion.

On peut regrouper ici Prud'hon et Delacroix, qui peignent tous les deux des Crucifixions vues de trois quarts... comme le faisait déjà Subleyras (fig. 3) et plus d'un siècle auparavant Santi di Tito[40].

4/ Delacroix.

La peinture de Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) comporte bien des sujets religieux, traités avec sentiment – ce qui peut recouvrir assurément une démarche personnelle chargée d'intelligence et d'empathie, sans être forcément synonyme de conviction croyante au sens d'aujourd'hui – le peintre, en l'occurrence, n'avait rien d'un catholique pratiquant[41]. Ses tableaux gravitant autour de la Passion du Christ forment néanmoins une suite d'une cohérence impressionnante : *Prière au jardin des Oliviers*[42], *Christ à la colonne*, *Montée au calvaire*, *Christ en croix*, *Descente de croix*, *Pietà* (dont celle d'Oslo, vers 1850, que copiera Van Gogh[43]), *Mise au tombeau*[44]. À ce noyau de sujets religieux traitant de la Passion du Christ s'ajoutent entre autres une *Annonciation* de 1841[45] et un sujet rarissime, *Disciples et saintes femmes relevant le corps de saint Étienne pour l'ensevelir*[46]. En revanche l'après-calvaire, dans le cycle de la vie du Christ, n'a sauf erreur pas retenu son attention : pas de Sortie du tombeau, ni d'apparitions du Ressuscité, ni d'Ascension, pas non plus de Pentecôte. La gloire et l'affirmation du triomphe de la vie divine n'ont guère de place dans son œuvre. Celle qu'y occupe la Vierge y est restreinte. Celle de Dieu le Père et de la Trinité est nulle – ce clivage à l'intérieur du thème divin chrétien date du siècle précédent et subsiste. Sans doute est-ce aussi à cette partie de l'œuvre du peintre que songeait Baudelaire en disant : « Lui seul peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux

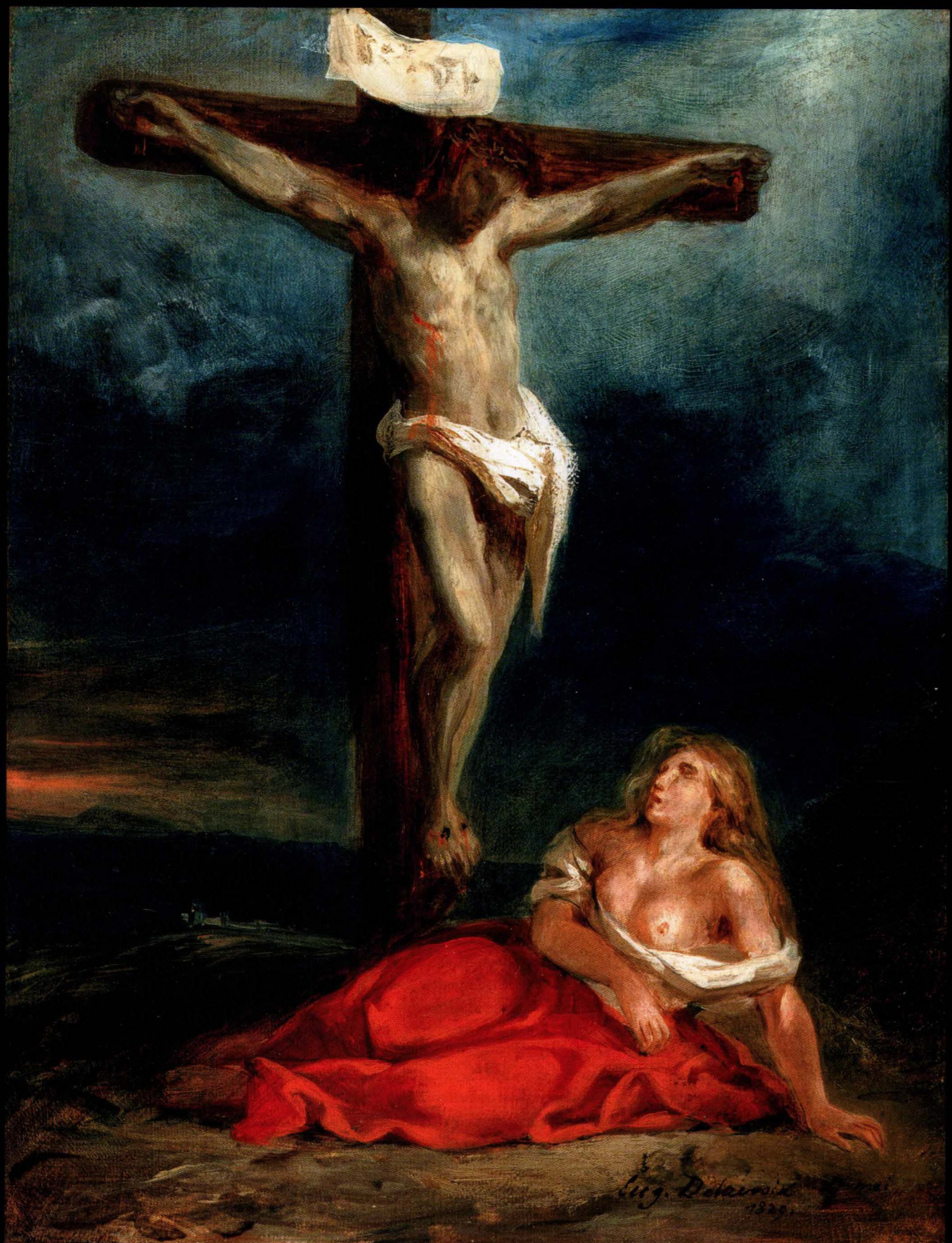

Eug. Delacroix
1829

Figure 10 : Eugène Delacroix, *Sainte Marie Madeleine au pied de la croix,* huile sur toile, 34,3 x 26 cm, 1829 ; Houston, Museum of Fine Arts

de religion qui n'étaient ni vides ni froids comme des œuvres de concours, ni pédants, mystiques ou néo-chrétiens comme ceux de tous ces philosophes de l'art qui font de la religion une science d'archaïsme et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour remuer et faire chanter la corde religieuse[47]. » Chez Delacroix, qui fut singulier sur ce point parmi les artistes de son temps, c'est partout la déréliction profonde et quasi désespérée, non la puissance triomphante, qui s'exprime à l'occasion du Christ de la Passion, avec une audace plus grande, parce que plus libre de s'exprimer, dans les œuvres de petites dimensions que dans les grandes commandes. Redonnons la parole à Baudelaire : « Tout dans cet œuvre ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémédiable douleur. Il a pu quelquefois, car il ne manquait certes pas de tendresse, consacrer son pinceau à l'expression de sentiments tendres et voluptueux ; mais là encore, l'inguérissable amertume était répandue à forte dose, et l'insouciance et la joie (qui sont les compagnes ordinaires de la volupté naïve) en étaient absentes[48]. » Pourtant, à travers sa peinture de la Passion du Christ, et indépendamment de sa propre opinion religieuse qui ne parvint jamais à dépasser son incertitude foncière nourrie de voltairianisme, c'est bien la condition humaine que Delacroix parvient à exprimer. Il est peut-être l'un des premiers artistes à y parvenir de cette façon, qui annonce une bonne part de la peinture du XXe siècle.

Pour en revenir plus précisément à notre sujet, Delacroix est l'auteur de plusieurs tableaux centrés sur la Crucifixion, à peu près tous présents dans l'exposition du Louvre de 2018. Nous les présentons ci-dessous dans l'ordre chronologique de leur production.
Tous comportent une figure de Christ en croix de nuit, à l'exception de celui qui est conservé à Yale et représente le Crucifié frontalement. Les autres le figurent vu de côté, de trois quarts, en s'inspirant peut-être de la position de la croix du Christ dans le fameux tableau de Rubens intitulé *Le Coup de lance* (1619-1620, Anvers ; voir chap. 9, III/2, fig. 10) ou dans celui plus tardif (vers 1635) qui est conservé au musée des Augustins de Toulouse. Tous sauf un, qui est un décalque d'un autre tableau de Rubens (vers 1620, Rotterdam Museum Boijmans Van Beuningen ; voir chap. 9, fig. 9) et comporte les trois croix du Golgotha, ont un Crucifié seul. Le premier en date, *Sainte Marie Madeleine au pied de la croix*, conservée à Houston, Museum of Fine Arts[49] (fig. 10), remonte à 1829. La sainte est assise par terre, vêtue d'une superbe robe rouge mais le torse dénudé. Le contraste est provocant, entre sa sensualité et la cruauté du

Figure 11 : Eugène Delacroix, *Christ sur la croix,* huile sur toile, 80 x 64,2 cm, 1846 ; Baltimore (États-Unis), Walters Art Museum

supplice. Ce tableau aurait été offert par Delacroix à sa maîtresse du moment, Eugénie Dalton.

Vient ensuite *Le Christ en croix*, dit aussi *Le Calvaire*, une huile sur toile de 182 x 135 cm (1835 ; Vannes, musée de la Cohue[50]). Ce tableau fut acheté par Louis-Philippe, qui en fit don à la ville de Vannes. On y retrouve la Madeleine seins nus au pied de la croix, mais cette fois allongée sur le côté sur un plan incliné, et moins lascive. Pour le reste, c'est de tous les tableaux de Delacroix le plus peuplé. L'un des larrons est en croix à côté du Christ, qui a déjà la plaie au côté et les deux pieds juxtaposés sur un *suppedaneum*. Le ciel est chargé de nuages mais il y a une trouée de lumière au-dessus de la croix du Christ, qui est mort, la tête tombée sur l'épaule droite. Le sang qui coule de la plaie au côté a atteint la cuisse. Au premier plan, deux crânes, ceux d'Adam et Ève, et le serpent de la tentation qui leur est lié, rappellent que le Christ est mort pour le rachat du péché originel et de ses suites. À la droite du Crucifié, sa mère debout, enlaçant une sainte femme éplorée. Derrière elles, Jean, debout, fixant le regard sur le Christ. À l'arrière-plan, la foule observe le spectacle.

Le Yale Center of British Art conserve une petite huile sur toile (44,4 x 37,8 cm) datée « vers 1837 », avec un Christ solitaire, la tête rayonnante, penchée sur l'épaule gauche mais les yeux ouverts. Delacroix a fait deux ans plus tard, en 1839, toujours d'après le même tableau de Rubens, *Le Coup de lance*, un pastel conservé au Louvre – c'est la seule Crucifixion où les deux larrons apparaissent aux côtés du Christ.

Le Walters Art Museum de Baltimore détient un Christ en croix, une huile sur toile (80 x 64,2 cm) de 1846 (fig. 11) figuré de trois quarts par son profil gauche, exactement comme dans le tableau de Prud'hon, avec à l'arrière sur la droite deux cavaliers montés tenant chacun un étendard, et sur la gauche deux disciples, dont un qui lève le bras gauche et désigne le Crucifié[51], présenté de côté, presque de profil. Ce tableau a été préparé par une esquisse de 1845 conservée à Rotterdam[52], au Museum Boijmans van Beuningen.

Le dernier venu de la série pourrait être le *Christ sur la croix*, une huile sur toile (73,5 x 59,7 cm, de 1853 ; Londres, National Gallery)[53]. Le Crucifié est encore représenté de trois quarts, mais cette fois par le côté droit ; le centurion à cheval, casqué et porteur d'une lance, arrive par la gauche, suivi d'un autre soldat monté, et cinq témoins sont regroupés sur la droite au pied du Christ mort, la plaie au côté bien visible, avec le sang qui coule et tache le *perizonium* blanc : la Madeleine, tête levée vers le Christ, la Vierge évanouie assistée par deux témoins, et un saint Jean sans doute, se détournant et se prenant la tête.

5/ Moreau.

Gustave Moreau (1826-1898), tenu pour le principal représentant d'un courant que l'on a qualifié de symboliste, tirant son inspiration et ses sujets aussi bien de la mythologie de l'Antiquité classique que du mysticisme chrétien, a peint au moins trois fois le Calvaire, en trois œuvres conservées au musée qui porte son nom à Paris[54], qui ne nous semblent pas avoir la puissance attendue d'un peintre à l'influence aussi durable et aussi vaste. Un premier tableau, *Le Christ entre les deux larrons*, une huile sur toile de 210 x 120 cm, peinte vers 1870, présente les trois crucifiés dans un tableau très original, tout en hauteur, qui les place sur fond de ciel très au-dessus de nombreux témoins formant une foule confuse et indistincte. Le Christ est d'une dignité remarquable, il a le corps impeccablement droit et un large nimbe, deux motifs qui étaient en voie de disparition, il a les yeux ouverts bien que son flanc ait déjà été percé, et s'entretient avec le bon larron qui paraît s'élancer et vouloir se détacher de sa croix pour le rejoindre. L'autre larron, lui, se détourne.

Un autre tableau de Moreau, cette fois tout en largeur, déploie un vaste paysage, les trois croix, d'une hauteur invraisemblable, étant placées à droite, avec derrière elles une crête rocheuse. La scène advient au moment où le soleil, comme dans le tableau précédent, est en train de se coucher à l'horizon. L'impression globale qu'éveille cette œuvre sombre et pauvre en couleurs est celle du désordre, de la confusion et de la laideur. Au point que l'on peut se demander si cela a été voulu par l'artiste, et si oui à quelle fin. Un troisième tableau, une petite peinture sur bois (33 x 42 cm), *Madeleine au Calvaire*, la montre assise au pied des trois croix délivrées des trois crucifiés, assise par terre et s'abandonnant à la tristesse.

Moreau a peint encore d'autres tableaux avec le Crucifié d'un Crucifix métallique monumental se libérant partiellement de la croix pour invectiver, dirait-on, le Juif errant.

III/ NAZARÉENS ET PRÉRAPHAÉLITES

1/ Nazaréens.

Le mouvement portant leur nom prit naissance en 1809 avec la création du *Lukasbund* (« confrérie de saint Luc », l'apôtre du Christ censément peintre et auteur d'un portrait de la Vierge) par des élèves catholiques de l'Académie de Vienne, qui se proposaient de ramener l'art « sur la voie de la vérité ». Au premier rang, dans l'ordre de leur arrivée, se sont trouvés Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel, Johann Konrad Hottingers. Ils seront suivis par des artistes comme Philipp Veit, Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld et Friedrich Wilhelm Schadow. Les uns et les autres s'installèrent bientôt à Rome dans le couvent désaffecté de Saint-Isidore. Portant barbe et cheveux longs, censément *alla nazarena*, on les appela les nazaréens. Leur amour du style policé, du bienséant, de la dignité hiératique et pour tout dire de l'édifiant avant tout explique sans doute que la plupart d'entre eux se soient abstenus de toute Crucifixion. L'évitement de la figure

Figure 12 : William Holman Hunt, *L'Ombre de la mort,* huile sur toile, 214,2 x 168,2 cm, entre 1870 et 1873 ; Manchester, City Art Gallery

du Crucifié, comme de toute image pathétique et cruelle, leur est commun, ou peu s'en faut. Veit, il est vrai, a un Christ en croix solitaire, Pforr un Crucifié à la Madeleine et Schnorr un Golgotha à trois croix, avec des gestes très affectueux et démonstratifs de la part de la Vierge, entourant des deux bras son fils en croix, et de la Madeleine, dans sa « Bible en images » de 1860.

Peter von Cornelius (1783-1867), le chef de file de ce mouvement, réalisa à la demande de Louis Ier de Bavière, à Saint-Louis de Munich, un ensemble de fresques dont une Crucifixion située à gauche du chœur, qui connut un très grand succès. « Vision à la Dürer, traitement des personnages à la manière de Raphaël, évocation pieuse rappelant l'avant-concile de Trente[55]... »

2/ Préraphaélites.

Ce mouvement artistique né en 1848 au Royaume-Uni, de la rencontre entre William Holman Hunt (1827-1910)[56] et John Everett Millais (1829-1896)[57], puis de celle de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)[58] avec les deux précédents, se caractérise par le propos de revenir en deçà de la décadence à la fois morale et esthétique qui, à les en croire, aurait frappé l'art à l'époque de la Renaissance, et de retrouver la fraîcheur et la netteté des primitifs italiens du XVe siècle, autrement dit d'avant Raphaël – d'où leur désignation –, *La Transfiguration* de ce dernier symbolisant ce qui est à rejeter, à savoir « le dédain grandiose de la simplicité et de la vérité », « les poses pompeuses des Apôtres et les attitudes du Sauveur, contraires à une spiritualité vraie » (William Holman Hunt)[59]. Aucun des trois « pères fondateurs » de la confrérie (dont les membres ont signé durant une dizaine d'années PRB [*Pre-Raphaelite Brotherhood*]) n'a eu le goût de peindre un Christ en croix. Hunt a évoqué néanmoins la Crucifixion par un tableau original à bien des égards, intitulé *L'Ombre de la mort*, très « orientalisant » quant au style, où Jésus est dépeint en homme jeune dans une tenue de travail qui évoque le *perizonium* solennel de certains Christ en croix de la tradition picturale. On est invité à l'imaginer avant son ministère public, tandis qu'il est encore au travail dans l'atelier, riche en outils et au sol parsemé de copeaux, de son père adoptif à Nazareth, et on nous le montre alors qu'il lève les bras en sorte que leur ombre portée dessine sur le mur derrière lui ce que sera sa position comme Crucifié (fig. 12). Une femme vue de dos, peut-être Marie en train de mettre de l'ordre, est ainsi disposée qu'elle paraît contempler cette apparition prémonitoire voire prophétique...

Il en va de même, sauf erreur, de la bonne vingtaine d'artistes du XIXe siècle qui ont été proches du (ou associés au) mouvement des préraphaélites, même si un Thomas Woolner, « sculpteur et poète », a produit en 1875 une Crucifixion en relief. Mais il y a tout de même quelques exceptions notoires au constat d'ensemble qui vient d'être énoncé. Quelques-uns d'entre eux ont cultivé l'art du vitrail et réalisé des verrières consacrées à la Crucifixion, tel Ford Madox Brown

Figure 13 : Edward Burne-Jones, vitrail, 1887-1888 ; Birmingham, cathédrale Saint-Philippe

(1821-1893) et surtout Edward Burne-Jones (1833-1898), auteur d'un bon nombre de vitraux avec la Crucifixion comme sujet principal, à l'honneur dans les cathédrales du Royaume-Uni, par exemple, en 1887-1888, à la cathédrale Saint-Philippe de Birmingham (fig. 13), qui comporte un vitrail où dominent les couleurs vives, en particulier le rouge des étendards romains et le bleu du ciel et du manteau de la Vierge : le Crucifié au torse puissant domine une foule dense massée au pied de la croix, avec au premier plan Marie, ses compagnes et saint Jean, et derrière eux un bataillon de soldats dressant autour du Crucifié une forêt de lances lui faisant escorte. Burne-Jones a aussi réalisé en 1892 une mosaïque très originale installée à Rome en la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, intitulée *L'Arbre de vie*, où le gibet habituel sur lequel le Christ est fixé a été remplacé par un tronc d'arbre ramifié et buissonnant, avec des inscriptions qui en explicitent l'intuition théologique sous-jacente (*In mundo pressuram habebitis, sed confidite ego vici mundum* : « Vous connaîtrez la tribulation dans le monde, mais ayez confiance, j'ai vaincu le monde » : Jn 16,33) [fig. 14] ; cet Arbre est surmonté d'une Annonciation. Et Carl Heinrich Bloch, entre autres Crucifixions de sa main, a réalisé une huile sur cuivre de 1870 conservée au musée d'Histoire naturelle du Danemark. Ce dernier artiste, il est vrai, n'est en général pas considéré comme un préraphaélite, mais il est permis d'estimer que sa façon a été influencée par le style de ce groupe.

3/ École de Beuron.

« Beuron », chez les connaisseurs de l'histoire de l'art religieux, évoque un groupe de moines-artistes (Desiderius Lenz, Gabriel Wüger, Lukas Steiner,

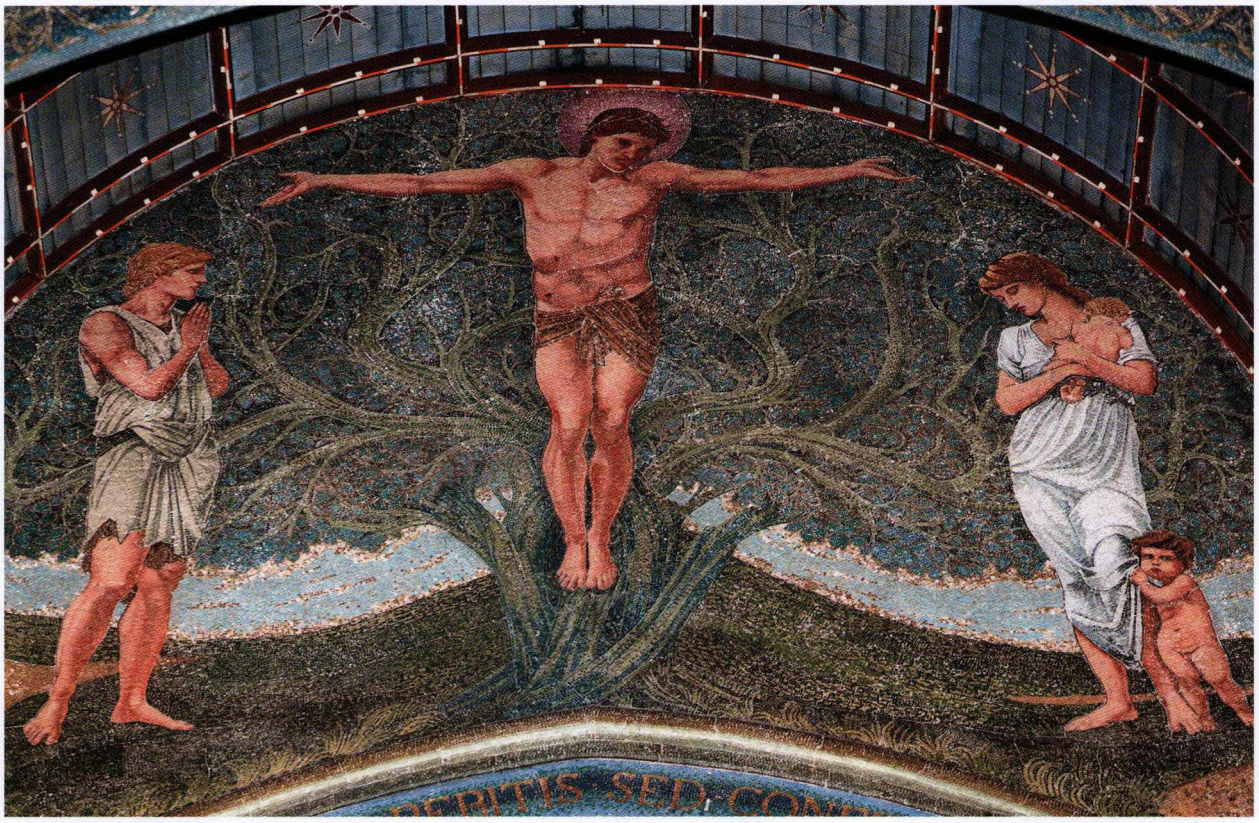


Figure 14 : **Edward Burne-Jones,** *L'Arbre de vie,* mosaïque, 1892 ; Rome, basilique Saint-Paul-hors-les-Murs

puis, entre plusieurs autres, Willibrord Jan Verkade, qui se fera moine[60]) qui fut fondé en 1868 à l'abbaye bénédictine de Beuron dans le land du Bade-Wurtemberg, dans le but de « restaurer » l'art sacré catholique tenu pour plus ou moins moribond. Ils s'inspirèrent aussi bien de l'art égyptien que de l'art byzantin, et reprirent certaines des idées directrices des nazaréens. La Crucifixion fut le sujet de plusieurs œuvres de Lenz et de Wüger, ce dernier ayant fait choix d'un style hiératique solennel presque irréel de perfection, et d'une palette grave, pour ne pas dire triste, excluant en tout cas les teintes vives[61].

4/ Bouguereau.

William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) est un représentant de la peinture « réaliste », très gourmande de nudités féminines, complaisamment sensuelle et néanmoins délibérément édifiante, l'un n'empêche pas l'autre, tant s'en faut, comme on l'a déjà remarqué à propos de Subleyras (voir I/2) – mais Bouguereau, lui, peut passer pour l'un des ténors du « kitsch ». Ses Saintes Vierges à l'Enfant Jésus, entre autres images pieuses, telle sa *Vierge aux anges* (1900 ; Paris, musée du Petit Palais)[62], lui ont valu une immense popularité en France et aux États-Unis, en dépit du mépris que lui ont manifesté les impressionnistes. La méditation sur la croix du Christ ne fut sans doute pas centrale dans sa création, mais il a donné une forme visible originale, dans un tableau de 1897 intitulé *Compassion du Christ* (fig. 15), à l'idée que le chrétien désireux de s'unir au Christ doit prendre et « porter sa croix ». Cette métaphore a été par lui traduite littéralement.

IV/ ILLUSTRATION DE LA BIBLE ET NÉOCLASSICISME

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, trois artistes vont illustrer la Bible d'une manière aussi systématique que soignée : Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), déjà rencontré à propos des nazaréens (voir III/1), Gustave Doré (1832-1883), qui va œuvrer avant tout par des gravures, et James Tissot (1836-1902), par des aquarelles. On peut leur associer un tableau de Jean-Léon Gérôme.

1/ Schnorr von Carolsfeld.

Chronologiquement parlant, le premier des trois à s'y mettre est Julius Schnorr

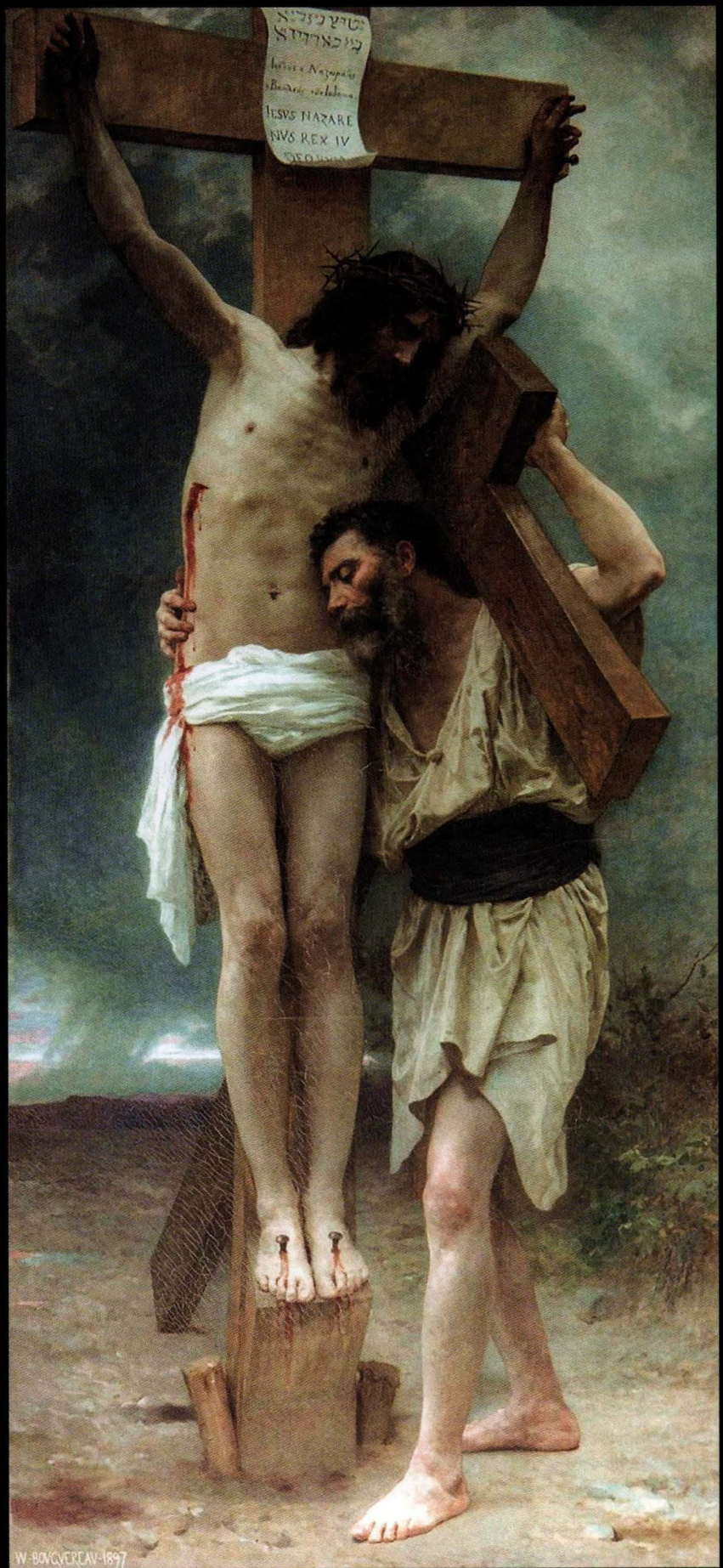

IESVS NAZARE
NVS REX IV
W. BOVGVEREAV 1897

Figure 15 : William-Adolphe Bouguereau, *Compassion du Christ,* huile sur toile, 280 x 130 cm, 1897 ; Paris, musée d'Orsay

von Carolsfeld, un luthérien. Proche de Johann Friedrich Overbeck et des nazaréens (d'où sa mention plus haut), il pratiqua aussi la peinture murale et la peinture de chevalet, au cours de sa première activité, notamment en Italie. Il publia ensuite, une fois rentré en Allemagne, dès les années 1852-1860, en trente fascicules, une Bible comportant un grand nombre d'illustrations narratives dans la ligne des Loges du Vatican de Raphaël, dont s'inspireront bien des vitraux d'église en Allemagne et en Grande-Bretagne. Elle va connaître plusieurs éditions, dont sa *Bibel in Bildern* de Leipzig en 1860, une version anglaise en 1861, et des versions ultérieures colorées. La Crucifixion y a droit à un tableau où les trois crucifiés sont présents, disposés comme chez Lucas Cranach l'Ancien, avec le Christ au centre et les deux larrons sur les côtés se faisant face. La principale originalité iconographique de ce tableau est la présence physique rapprochée de six personnes et surtout le geste inaccoutumé de la Vierge enserrant des deux bras le corps de son fils cloué en croix. La légende a pour titre *Jesu Tod am Kreuze* (« Mort de Jésus en croix ») et précise : « Une fois que Jésus eut pris le vinaigre, il dit : tout est accompli, il inclina la tête et remit l'esprit. » (*Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er : es ist vollbracht, und neigte das Haupt und verschied* : Jn 19,20). Le soldat muni d'une lance avec l'éponge est en train de s'éloigner à gauche, et une troupe nombreuse en fait autant sur la droite.

2/ Doré.

Gustave Doré (1832-1883) fut un artiste prolifique, auteur de milliers de gravures. Son *Histoire pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* (1854), qui le rendit célèbre, en contient 500, et son illustration des *Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac, 425... Quant à *La Sainte Bible*, publiée à Tours chez Mame en 1866, elle n'en comporte « que » 241. Le cycle de la Passion du Christ y est suivi d'étape en étape, avec le crucifiement proprement dit, l'érection de la croix du Christ, les ténèbres s'abattant sur le Golgotha, etc. Mais comme Schnorr, Doré pratiqua aussi la peinture, et l'on a conservé de lui un tableau panoramique du calvaire vu de loin, qui paraît reprendre à son compte la tradition étudiée plus haut des calvaires à public nombreux (voir chap. 5), dans la mesure où il est en effet peuplé d'une grande foule (huile sur toile, 110 x 170,2 cm, de 1866-1867, conservée à Strasbourg, au musée d'Art moderne) [fig. 16], et aussi un petit tableau avec le Crucifié seul, figuré par côté, le regard tourné vers le ciel (25,4 x 12,7 cm, Houston, Museum of Fine Arts [de 1850]).

3/ Tissot.

James (Jacques-Joseph, dit) Tissot (1836-1902), un élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Hippolyte Flandrin et Louis Lamothe à l'École nationale des beaux-arts de Paris, se rendit célèbre de manière précoce en excellant dans la figuration de l'élégance féminine, qu'il sut mettre en scène avec virtuosité aussi bien dans les bals, concerts et autres mondanités du Paris du second Empire, que dans leur vie privée et leur solitude. Après la guerre franco-prussienne de 1870, au cours de laquelle il s'engagea dans les tirailleurs de la Seine, il participa à la défense de Paris durant la Commune ; il fut donc bientôt suspecté de communisme, ce qui le conduisit à s'exiler en Angleterre, où il devint célèbre comme portraitiste de la haute société victorienne et auteur de scènes de société passablement mondaines, avec de nouveau des élégantes de la *high society*, évoluant autour ou sur la Tamise. Il y demeura jusqu'en 1882, date de la mort de sa compagne qui était aussi sa muse, Kathleen Newton. Il retourna alors à Paris, pour y noyer son chagrin. La série qu'il y construisit sur *La Femme à Paris* en 1885 n'ayant pas reçu les faveurs de la critique, Tissot se mit en quête d'inspiration.

C'est dans ce contexte où il s'interroge sur son avenir qu'il assiste à une messe à Saint-Sulpice et qu'il est gratifié d'une vision du Christ souffrant à la suite de laquelle il connaît une profonde crise mystique. Celle-ci va le conduire progressivement à se passionner pour les sujets religieux. Il se rend alors en Palestine (octobre 1886), où il ne passera pas moins d'une dizaine d'années, au cours desquelles il produit plusieurs centaines d'aquarelles illustrant des épisodes du Nouveau Testament, dont trois cent cinquante gouaches sur la vie du Christ. Deux cent soixante-dix d'entre elles sont présentées à Paris au Salon du Champ-de-Mars en avril 1894, sous le titre *La Vie de N.-S. Jésus Christ*[63]. Au cours des années suivantes, il commence à s'intéresser de la même façon à l'Ancien Testament, d'où les tableaux aujourd'hui regroupés au Jewish Museum de New York, mais il meurt peu après en France, sans avoir pu terminer ce nouveau volet de son œuvre. Sa notoriété outre-Manche et outre-Atlantique est sans doute plus grande qu'en France, encore qu'une exposition James Tissot ait été organisée à Paris au Petit Palais en 1985 et une autre au musée des Beaux-Arts de Nantes en 2006. Son fameux tableau intitulé *Le Cercle de la rue Royale*, de 1868, représentant ensemble les douze membres du club ainsi nommé (chacun ayant versé 1 000 francs pour sa réalisation, le propriétaire final ayant été désigné par tirage au sort), a été acquis par le Petit Palais de Paris en 2011. Ses œuvres furent publiées en 1896 et acquises en 1900, quasiment en totalité, par le Brooklyn Museum de New York, où elles sont encore conservées.

On compte au moins une vingtaine de gouaches ou d'aquarelles ayant pour sujet, non une représentation « synthétique » du Golgotha, mais l'une ou l'autre des phases successives de la Crucifixion, distinguées les unes des autres et composées avec un souci

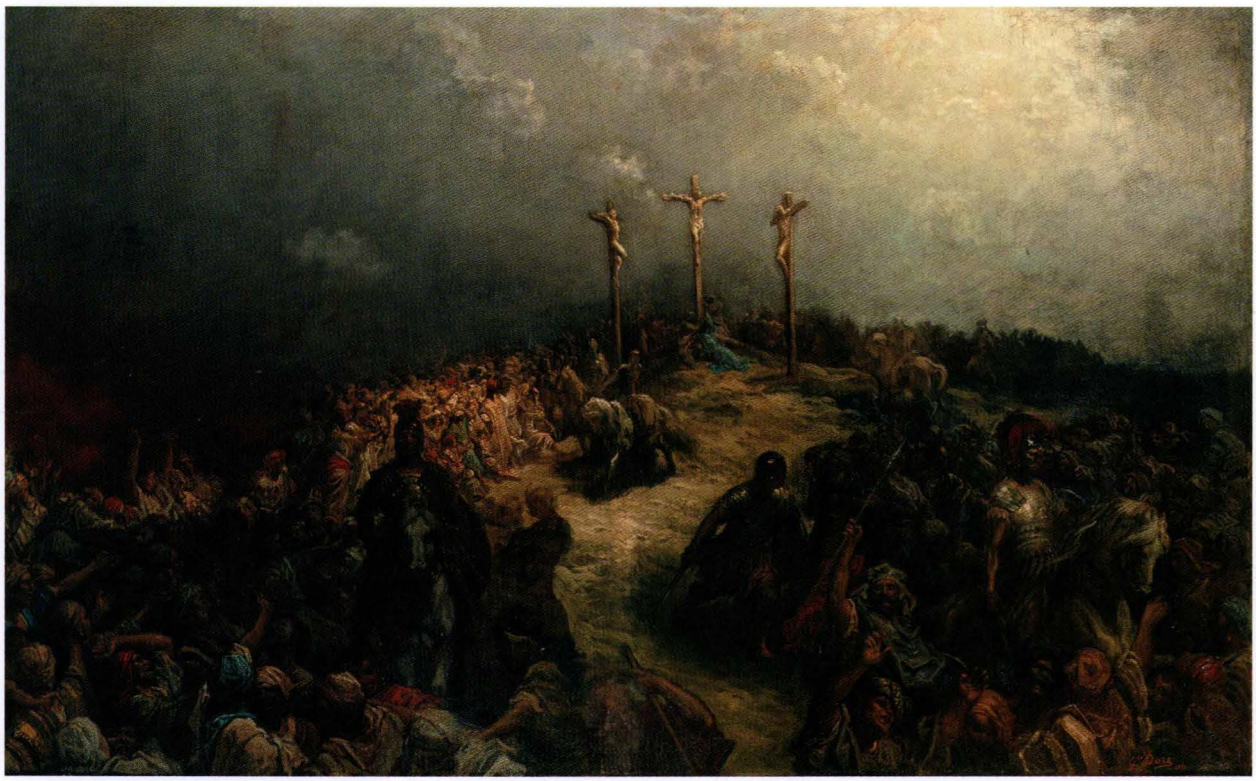


Figure 16 : Gustave Doré, *Le Calvaire,* dit *La Crucifixion,* huile sur toile, 110 x 170,2 cm, 1867-1877 ; Strasbourg, musée d'Art moderne

descriptif et narratif qui en font une suite sans équivalent : *Jésus dépouillé de ses vêtements, Le Premier Clou (sic), Érection de la croix du Christ, Les Cinq Coins* (le moment où la croix du Christ est solidement plantée en terre), *J'ai soif, Mater dolorosa* (« Femme voici ton fils » : une scène vue avec les yeux d'un observateur se tenant derrière la croix), *Stabat Mater, Consummatum est, La Mort de Jésus en croix, La Tunique de Jésus tirée au sort, Le Coup de lance, Brisement des jambes des larrons, Confession de saint Longin*[64], etc.

L'une des créations les plus originales de James Tissot, dans cette série, est intitulée *Ce que Notre Seigneur voyait depuis la croix* (fig. 17)[65], datée de 1890, avec au premier plan, mains jointes, sous les phalanges ensanglantées des pieds du Crucifié, seule partie de son corps qui soit visible, Marie Madeleine, derrière elle saint Jean, la Vierge et deux femmes, par côté, accroupis ou assis en tailleur des soldats, puis bon nombre de prêtres juifs, dont plusieurs sont montés, avec un tefillin bien visible sur le front et un voile sur la tête, et bon nombre de badauds tranquillement installés sur des murets, observant les suppliciés avec une curiosité gourmande. Toutes les femmes sont voilées elles aussi. « Bibliques » par leur sujet, les aquarelles de Tissot sont « orientales » ou « orientalistes » par leur style et leur souci très loin poussé d'exactitude dans le rendu des paysages, des vêtements et des visages. Tissot devint ce faisant l'un des principaux représentants français de « l'orientalisme » dans l'art, c'est-à-dire de la tendance volontariste, zélée, érudite, partagée depuis les années 1830 par bon nombre d'artistes européens parmi lesquels Eugène Delacroix et David Roberts, bien avant Matisse, visant à redonner aux scènes bibliques le cadre réel et l'enracinement humain qui furent les leurs, en mettant un terme à une « inculturation » à rebours le plus souvent spontanée et inconsciente, autrement dit à une européanisation des situations et des personnes, au profit de la restitution d'un Orient réel et non plus rêvé, idéalisé ou tout simplement ignoré.

4/ Gérôme.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) est lui aussi, en peinture comme en sculpture, un représentant du néoclassicisme opposé au mouvement impressionniste de Monet et Manet. Il a visité l'Égypte et le Proche-Orient. Il fut professeur à l'École des

beaux-arts pendant plus de quarante ans. Il considérait les impressionnistes français comme « le déshonneur de l'art ». Ses œuvres privilégient les sujets historiques et mythologiques, et participent de la tendance orientaliste de l'art français.

Le seul de ses tableaux qui ait un rapport à la Crucifixion est une huile sur toile (82 x 144,5 cm) de 1867 conservée à Paris au musée d'Orsay et intitulée *Jérusalem*, ou *Golgotha, Consummatum est* (fig. 18)[66]. Le Golgotha est seulement

Figure 17 : James Tissot, *Ce que notre Seigneur voyait depuis la croix,* aquarelle et gouache, 24,8 x 23 cm, 1898 ; New York, Brooklyn Museun

Figure 18 : Jean-Léon Gérôme, *Consummatum est,* huile sur toile, 82 x 144,5 cm, 1867 ; Paris, musée d'Orsay

suggéré par l'ombre des trois croix, et une foule de passants qui s'éloigne pour retourner en ville au moment des derniers rayons de soleil... Torture de la solitude des mourants. Un réalisme sans poésie ? La Crucifixion est abordée à travers le prisme de l'histoire, de l'archéologie et de la topographie des Lieux saints. Le drame de la croix est évoqué par l'intermédiaire d'un paysage peint en sorte de suggérer l'obscurité et l'abandon – à part deux soldats se retournant et saluant les condamnés moqueusement, qui ferment la marche d'une interminable file se dirigeant vers le mur d'enceinte de Jérusalem, les seules personnes présentes sont vues de dos, en train de délaisser le Golgotha et d'y abandonner les trois suppliciés, dont on ne voit que l'ombre portée sur le « Mont du crâne »... On a parlé à ce propos d'une mise en scène « cinématographique » avant l'heure... Ce tableau qui tranchait de manière aussi évidente avec la solennité habituellement réservée au sujet a provoqué une âpre polémique lorsqu'il fut dévoilé en public au Salon du Louvre en 1868 et valut à son auteur les critiques les plus cinglantes de toute sa carrière... D'autres critiques y ont vu l'annonce prophétique, avec un siècle et demi d'avance, de la distance que la culture prendrait d'avec l'ombre de la croix. Il n'est pas certain qu'ils aient vu juste.

V/ L'ESSEULEMENT DU CRUCIFIÉ

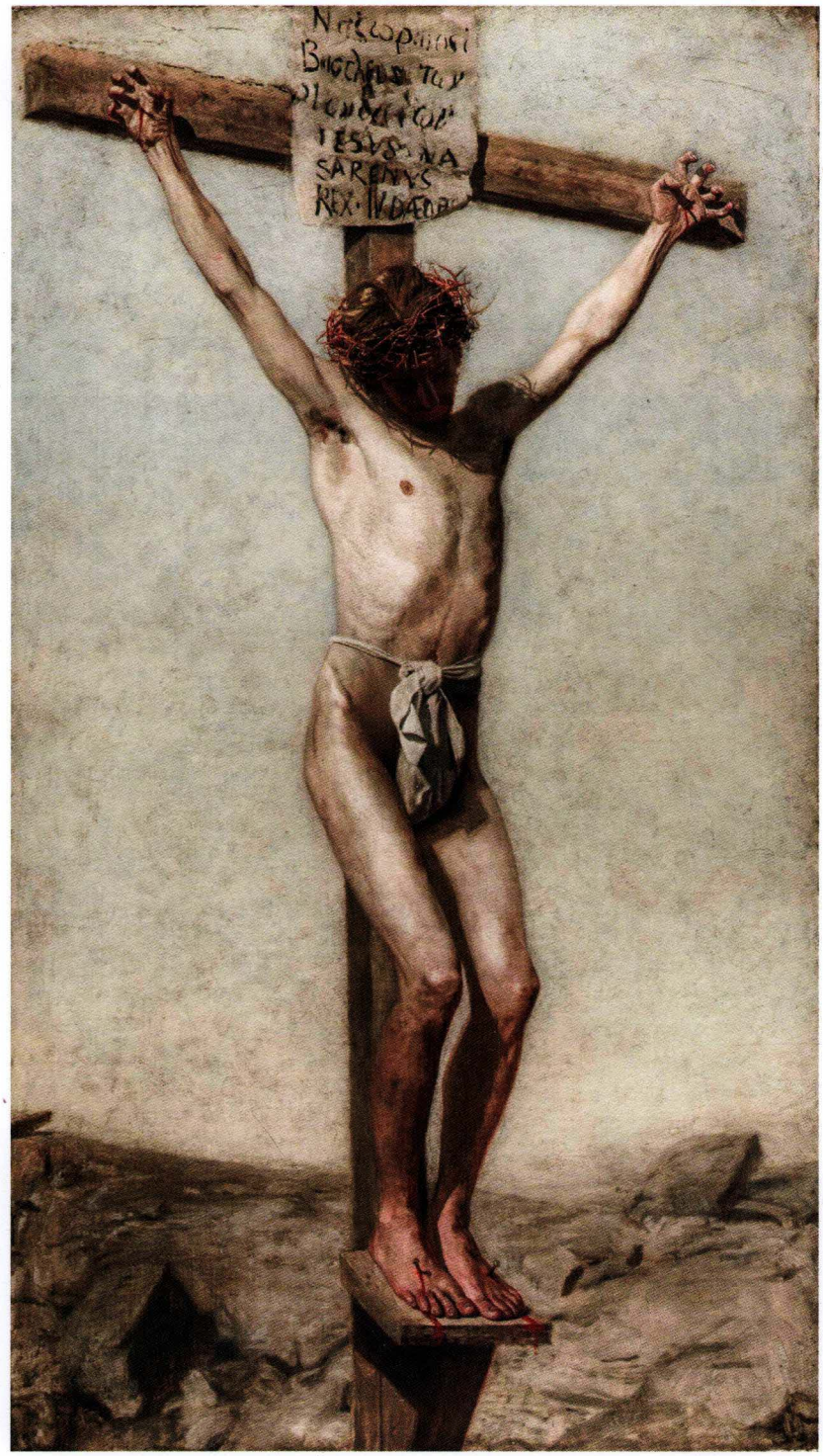
1/ Eakins.

Thomas Eakins (1844-1916) est un citoyen américain qui fut à la fois peintre, sculpteur et photographe. Il vint à Paris où il compléta sa formation auprès de Jean-Léon Gérôme. La plupart de ses tableaux sont des portraits, très révélateurs de la vie de la société de Philadelphie. Il compte parmi les « réalistes » les plus résolus, comme l'atteste son Christ en croix de 1880, une huile sur toile (243,8 x 137,2 cm), baptisé *Ecce homo* et conservé à Philadelphie (États-Unis), au Museum of Art[67]. C'est le seul sujet biblique qu'Eakins, d'origine pro-

testante mais réputé agnostique, ait traité. Il a plus tard émis l'opinion que c'était la meilleure de ses œuvres.

Peut-être influencé par le souci primordial exprimé par un Ernest Renan dans sa *Vie de Jésus* (1863), celui de rejoindre coûte que coûte le « Jésus historique », le peintre a congédié les caractéristiques les mieux ancrées du traitement du sujet dans l'art religieux traditionnel. Finie l'obscurité tombant comme un signe du ciel révélateur sur le Golgotha, exclue aussi la présence consolante d'un ou de plusieurs témoins, quels qu'ils soient. Un réalisme cruel préside au tableau, qui a été préparé par des séances de pose avec un étudiant de seize ans. Le Crucifié y est figuré en plein jour, dépourvu de tout nimbe, avec un cache-sexe minimaliste, des clous si minuscules que l'on dirait des épingles, son visage étant dans l'ombre ; il est pitoyable à tous égards, surtout en raison de sa solitude totale dans un cadre minéral d'une froideur désespérante (fig. 19). La peinture d'Eakins reflète son goût prononcé pour les sciences, et en particulier l'anatomie (il est l'auteur d'études d'athlètes, de lutteurs et de baigneurs nus). Le tableau focalise l'attention sur le corps en pleine lumière, presque entièrement nu, blanc partout sauf les jambes bronzées, d'un homme jeune dont le visage est inaccessible. Sa tête penchée sur l'épaule droite est couronnée d'épines. Le *titulus* est inscrit en deux langues. La crispation des mains dit la douleur extrême. Il y a dans ce tableau un curieux mélange de sensualité et de cruauté.

Figure 19 : Thomas Eakins, *Ecce Homo,* huile sur toile, 243,8 x 137,2 cm, 1880 ; Philadelphie (États-Unis), Museum of Art

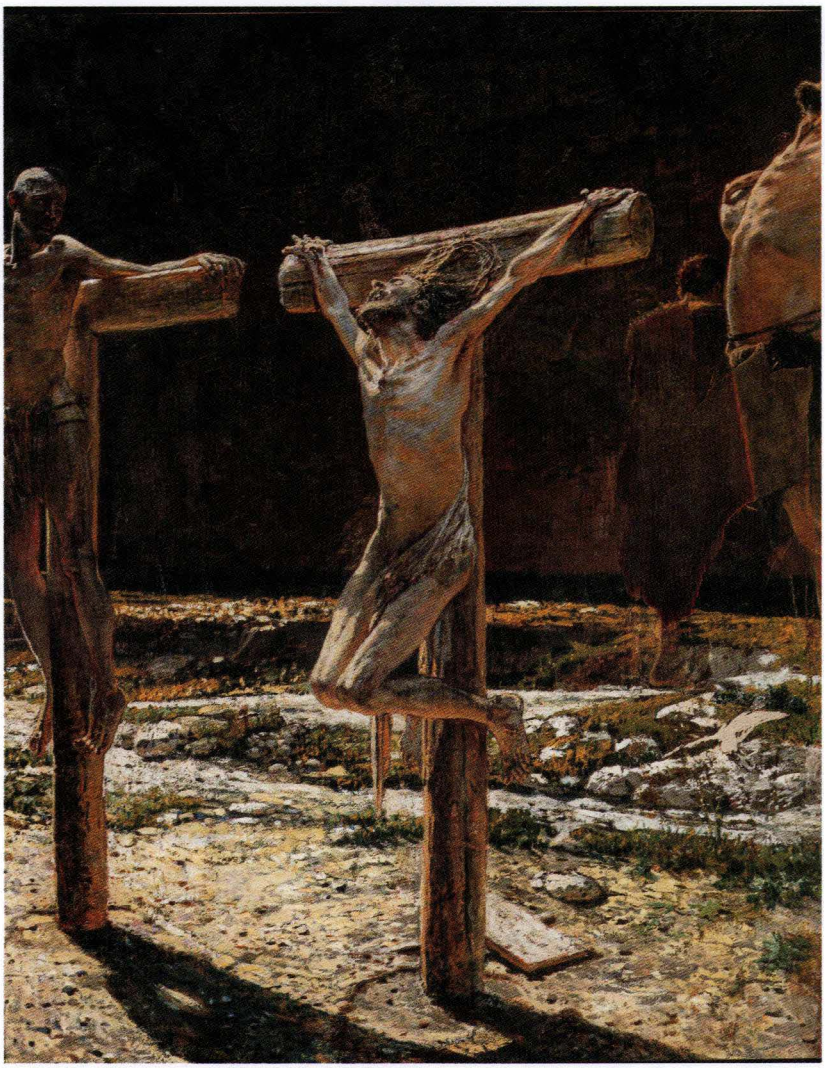


2/ Klinger.

L'artiste qui porte ce nom fut à la fois graveur, peintre et sculpteur. Né à Leipzig en 1857, il a séjourné dans bien des pays d'Europe, entre autres en France, à Paris, où il a étudié l'œuvre de Gustave Doré et de Puvis de Chavanne. Le grand tableau qu'il a consacré en 1890 à la Crucifixion (huile sur bois, 251 x 465 cm), exposé au Museum der bildenden Künste de Leipzig[68], présente les trois

condamnés, encore vivants, intégralement nus, avec la *sedula* (un tenon entre les jambes pour pouvoir s'y poser), et crucifiés en sorte d'être sensiblement au même niveau que la dizaine de témoins regroupés sur la gauche – d'où une confrontation visuelle qui fait ressortir l'indifférence, ou la sévérité implacable, ou le stoïcisme des uns et des autres. Le bon larron est au centre du tableau et regarde le Christ. Devant lui, un saint Jean grave mais presque impassible, une Marie Madeleine en train de perdre connaissance et soutenu par une femme, et derrière, droite comme un I, une autre femme encore, que l'on peut soupçonner d'être Marie, tant elle illustre à la lettre le *Stabat Mater*. Le Christ de cette peinture, entre autres parce qu'il était entièrement nu, souleva l'indignation des autorités religieuses lorsque cette œuvre fut exposée, en 1893, au Palais des glaces de Munich. La figure du Christ dut être recouverte d'un tissu tombant sur sa taille. En Bavière, à cette époque-là, tout ne pouvait pas être dit ni montré. L'année suivante, ce fut le scandale de la pièce de théâtre *Le Concile d'amour*, d'Oscar Panizza, qui valut à son auteur une condamnation à la prison ferme, une année durant[69]. Déjà quelques années auparavant, un tableau exposé à Munich avait provoqué un scandale chez les bien-pensants catholiques de Bavière, celui du *Jésus à douze ans au Temple*, de Max Liebermann[70].

Figure 20 : Nikolai Nikolaevich Ge, *Crucifixion,* huile sur toile, 280 x 223 cm, 1892 ; Paris, musée d'Orsay



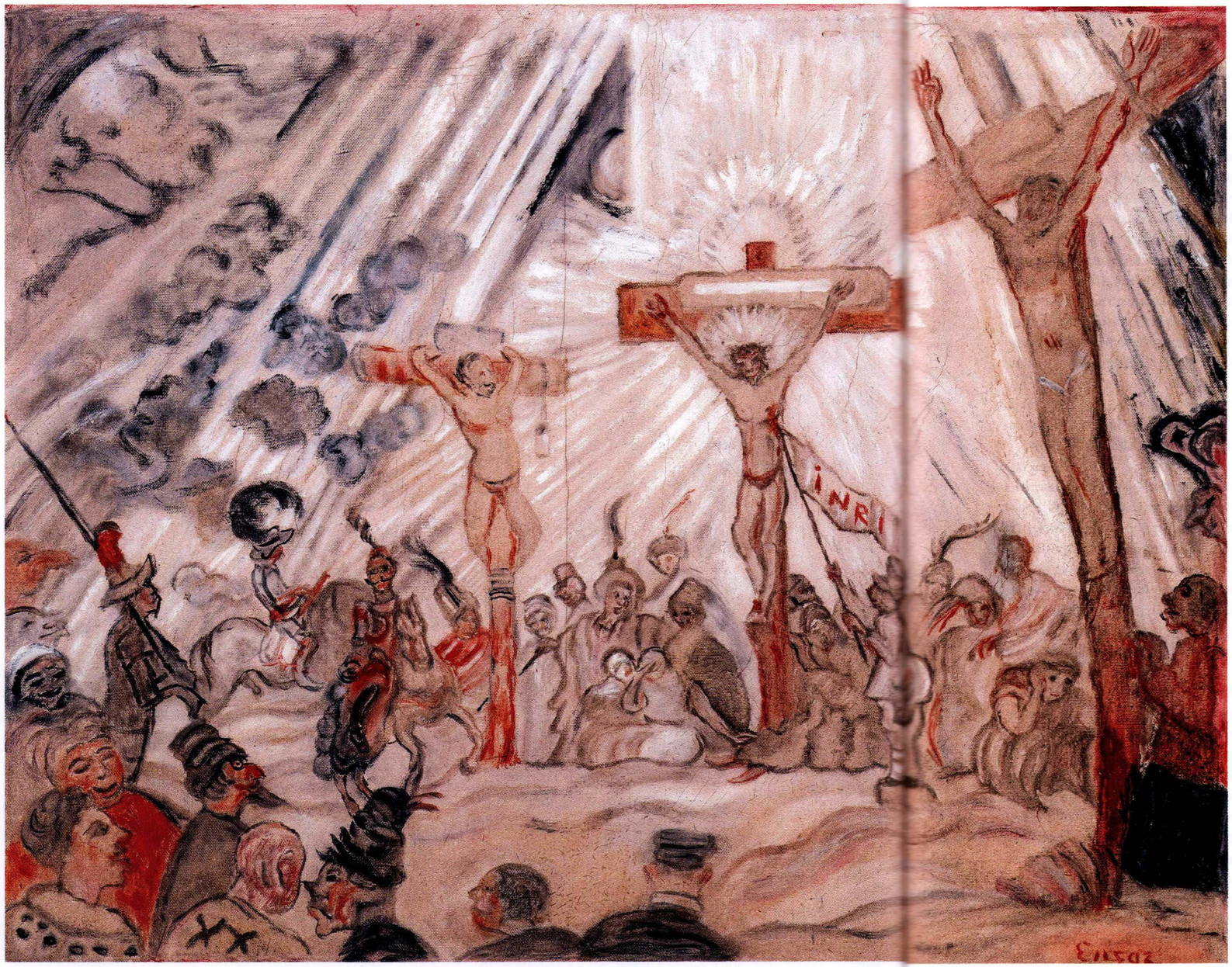
3/ Ge (Gay).

Nikolai Nikolaevich Ge (ou Gay) [1831-1894] est un peintre russe dont la famille d'origine française (les De Gay) avait émigré en Russie au XVIIIe siècle. Il est l'auteur d'une *Crucifixion* de 1892 (huile sur toile, 280 x 225 cm, Paris, musée d'Orsay[71]) [fig. 20] qui compte parmi les plus pénibles à regarder voire les plus désespérantes qui soient, en raison du mode de crucifiement du Christ, conforme à des découvertes alors récentes de l'archéologie et de la médecine, un Christ cloué au *stipes* par le bas des jambes et les poignets, criant vers le ciel, avec quelque chose d'une révolte dans le port de tête.

Gay fut membre des *peredvijniki* (les « Ambulants »), un groupe d'artistes russes créé en 1870 qui transportaient leurs toiles sur des chariots. Son Christ est placé au centre, recroquevillé sur lui-même, et hurlant. La couronne d'épines est restée agrippée au tronc transversal. Quant au *titulus*, il est tombé par terre, par-derrière. La tête du Christ est tournée vers le ciel, le visage est décomposé par la douleur. Une lumière crue, qui donne des couleurs contrastées et une touche brutale, telle celle d'un projecteur, provient de la gauche. Le bon

Figure 21 : Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine,* gouache et crayon sur papier, 74 x 54 cm, 1878 ; Bruxelles, Bibliothèque royale

EROS



larron, à la droite du Christ, lui parle et semble le plaindre, à moins qu'il ne lui réclame de se taire enfin ; le cadre empiète sur la silhouette du mauvais. Dans le fond, la silhouette de quelqu'un qui s'éloigne en tournant le dos aux condamnés, calmement : un symbole d'indifférence très parlant.

Cette œuvre a fait partie de l'exposition « Crime et Châtiment », dans le catalogue de laquelle la notice correspondante a été rédigée par Philippe Comar,

Figure 22 : James Ensor, *Le Calvaire,* huile sur toile, 60 x 74,6 cm, 1940 ; coll. part.

sous la plume duquel on peut lire : « Le Calvaire de [...] Gay a été jugé blasphématoire à cause de son réalisme trivial. Lors de la 22e exposition des Ambulants, le tsar Alexandre III exige que ce tableau soit retiré[72]. » Cette affaire est à rapprocher de celle du Christ en croix (un grand tableau : 229 x 160 cm) de Léon Bonnat (1834-1922) commandé en 1873 par le département de la Seine pour la cour d'assises du palais de justice de Paris[73].

VI/ ENTRÉE EN DÉRISION

1/ Vers la rupture d'un pacte social pluriséculaire.

La Crucifixion, vers la fin du XIXe siècle, est un sujet en passe d'être délaissé ou ignoré, du moins dans sa signification traditionnelle. La peinture moderne est née en effet d'un rejet déclaré de la peinture d'histoire, dont l'art pictural jusqu'alors relevait peu ou prou. Un Édouard Manet (1832-1883) est typique d'une brusque mutation des intérêts et des sujets de l'art chez les fondateurs de cette nouvelle étape de l'histoire de l'art que fut l'impressionnisme. « Sur l'ensemble de sa production – cinq cents œuvres environ –, on ne compte que six sujets religieux, dont cinq Christ et, parmi ces derniers, aucun sur la croix ou dans des scènes d'adoration traditionnelle[74]. » Or ce n'est pas que la forme ne l'inspirait pas : « Il est une chose que j'ai toujours eu l'ambition de faire. Je voudrais peindre un Christ en croix [...] Quel symbole ! On pourra se fouiller jusqu'à la fin des siècles, on ne trouvera rien de semblable [...] l'image héroïque, l'image amoureuse ne vaudront jamais l'image de la douleur. Elle est le fond de l'humanité. Elle en est le poème[75]. » On peut se demander sur quelle échelle de valeur l'image de la douleur surclasse l'image amoureuse, et être d'avis que l'image de la Crucifixion est la synthèse des deux. Mais pourquoi Manet n'a-t-il finalement pas réalisé cette ambition ? Faute de commande ? Il en va sensiblement de même de l'autre figure de proue de l'impressionnisme, Claude Monet (1840-1926), mais aussi de peintres représentant le courant symboliste comme Puvis de Chavanne (1824-1898), Théodore Chassériau (1819-1856), et déjà de celui dans l'atelier duquel il est entré à l'âge de onze ans, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), qui lui conféra admirativement le titre de « Napoléon de la peinture ».

2/ Rops.

L'un des premiers artistes à franchir le seuil de l'« étape libératoire » de l'histoire de la Crucifixion dans l'art[76] est un Belge contemporain de Nadar et de Daumier, Félicien Rops (1833-1898), qui a désormais son musée à Namur, sa ville natale, en Belgique donc, pays qui fut un temps plus favorable que la France à l'éclosion d'un tel phénomène[77]. « L'âge d'or de la caricature anticléricale belge remonte aux décennies 1850-1880, où fleurit toute une presse satirique illustrée, que ne pénalise pas la censure comme en France. Après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte de 1851, puis après la Commune de Paris, de nombreux proscrits français viennent renforcer l'anticléricalisme en Belgique. On y trouve des titres satiriques comme *Le Crocodile*, *Le Rasoir*, *La Bombe* ou *Le Polichinelle*, avec notamment le dessinateur Félicien Rops[78]. » Les eaux-fortes de Rops, en particulier, ont sillonné avec une prédilection quelque peu morbide les domaines de la prostitution et du diabolique (*Les Sataniques*, 1882), en lien avec certaines tendances développées par le symbolisme littéraire – Rops illustra en 1879 *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly et se lia à Baudelaire[79].

La Tentation de saint Antoine est un dessin aux crayons de couleur, datant de 1878 et

conservé à Bruxelles, à la Bibliothèque royale (fig. 21). Le père des moines y est montré à son pupitre, en train de méditer, comme l'indique le livre ouvert devant lui, sur la continence de Joseph le patriarche biblique poursuivi par les ardeurs de la femme de Putiphar, grand sommelier du pharaon (Gn 39,7-20) – un des sujets bibliques où le thème de la femme dénudée se réfugia en priorité dans la peinture une fois déclenchée la chasse aux nudités dans l'Occident post-tridentin. La méditation d'Antoine est perturbée par un cauchemar, si c'en est un vraiment : sur la croix, à la place du Christ crucifié[80] délogé par un Satan ricaneur déguisé en polichinelle et tirant la langue, une femme nue et plantureuse, la tête ornée, en guise de couronne d'épines, d'une couronne de fleurs ; les anges en pleurs de la tradition de Giotto ont été remplacés par des *putti* macabres ; un cochon, groin dressé, assiste à la scène ; le *titulus*, enfin, a troqué son inscription traditionnelle, *Inrt*[81], pour une autre, qui l'est moins, *Eros*. Allez comprendre pourquoi, le père des moines se bouche les oreilles mais pas les yeux.

Cette peinture a fait aussitôt scandale. Mais « quelques années plus tard, cette œuvre éblouira Freud qui y verra "une magnifique illustration de cas type de refoulement chez les saints et les pénitents[82]" ». Quant à Rops, dans une lettre à un ami, il se défendra d'avoir jamais voulu attaquer la religion[83]. Faut-il le croire ? Quoi qu'il en soit, la représentation sur une croix, non d'une sainte dûment vêtue, comme cela s'est produit exceptionnellement dans l'art médiéval, puis dans l'art renaissant et moderne, avec sainte Kümmernis et ses alter ego autrement nommées (voir chap. 8, I/4), mais d'une femme nue à la place de Jésus, et nullement souffrante, était jusqu'alors, semble-t-il, absolument inconnue, où que ce soit[84]. À la même époque, qui est aussi celle de l'engouement pour la photographie, on trouve de nombreuses photos de femmes nues en croix, à des fins expérimentales sur l'esprit desquelles il est permis de s'interroger[85]. Cette réquisition du motif du Crucifié travesti en motif de femme crucifiée a connu depuis une histoire complexe, jusqu'au livre *I.N.R.I.* de Serge Bramly et Bettina Rheims, paru en 1998, et retiré du commerce à la demande de la Conférence épiscopale de France[86]. Un livre est paru en Allemagne sur ce développement inattendu de l'histoire de la Crucifixion dans l'art, en construisant un solide dossier sur les femmes en croix[87]. De la même façon, l'évocation de la Crucifixion par l'art de la photographie n'en était qu'à ses débuts[88]...

Le Calvaire est l'une des cinq planches (un dessin en couleurs) qui illustrent *Les Sataniques*. C'est une parodie cynique et lugubre, à l'inspiration sulfureuse. Ce Crucifié-là ne se ressemble pas, ou plutôt c'est Satan en personne en train de singer Dieu le Fils. Il n'a rien perdu de ses moyens : en érection, il entreprend de ses pieds non fixés d'étrangler en douceur, en nouant ses cheveux autour de son cou, une femme dénudée (la Madeleine ?) qui, hypnotisée, a adopté elle-même une posture de crucifiement. Le meurtre, où les spasmes de l'agonie sont assimilés à ceux de la jouissance, est en train d'être perpétré sur un autel bordé de cierges allumés – une messe noire sur fond de flammes. Le *titulus* de la croix en tau, cette fois, porte l'inscription *Belz* (= Béelzéboul[89]), qui révèle l'identité véritable de ce Crucifié. « C'est le Maudit qui se dresse à la place du Christ sur le gibet infâme, le Maudit ricanant avec une tête qui tient du paysan vicieux, du Yankee et surtout du Faune, un Satan bestial, vineux, immonde, avec sa gueule en tirelire et ses dents de morse », comme détaille complaisamment Joris-Karl Huysmans[90], grand admirateur de Rops. La composition de Rops aura bientôt ses imitateurs, et sa postérité artistique n'est pas éteinte[91]. On notera que c'est bien le même Huysmans qui a beaucoup contribué à la redécouverte de Grünewald. Rops et Grünewald : deux sources d'inspiration hétéroclites, mais qui éclairent et aussi commandent le prodigieux succès, bientôt mondial, de la figure du Crucifié dans l'art du XXe siècle – et aussi le fait qu'elle ait été tirée à hue et à dia.

3/ Ensor.

James Ensor (1860-1949)[92], peintre belge, l'un des précurseurs de l'expressionnisme, va progressivement s'identifier au Fils de Dieu considéré comme l'anarchiste par excellence et/ou la victime de l'ordre établi : Ensor se représentera en homme de douleurs, en crucifié impuissant grinçant des dents devant l'absurdité de la vie. Le Christ est pour lui « le symbole de la vérité persécutée et de la bonté soumise aux assauts du mal ». Son rapport au Christ est ainsi marqué par le pessimisme social et le nihilisme moral. Ensor voit donc en lui la figure du destin commun.

Son œuvre souleva de virulentes critiques. Dans *Entrée du Christ à Bruxelles en 1889*[93], une toile monumentale (253 x 432 cm) tenue pour un manifeste précoce de l'expressionnisme, peinte en 1888, le peintre décrit censément avec un an d'avance un évènement à venir, à savoir la prochaine arrivée du Christ, décalquée moqueusement du thème de l'Entrée à Jérusalem racontée par les évangiles. Une marée humaine se déverse en ville ; des masques ahuris et ricanants s'y bousculent pour escorter, dans un brouhaha de kermesse, de carnaval ou de manif, un Christ « minuscule et oublié », « perdu dans la foule déferlante », juché sur un âne comme le veut le récit évangélique (Mt 21,1-11 et parallèles) ; sur la large banderole rouge, « Vive la sociale » ; une bannière avec « Charcutiers de Jérusalem » ; un panneau avec « Vive Jésus, roi de Bruxelles ». Bruxelles, donc, accueille Jésus, mais ce triomphe l'emprisonne entre deux murs humains et tourne à la dérision. Doté d'une large auréole et monté sur un âne, le Christ porte déjà le manteau d'écarlate de sa Passion imminente (Mt 27,28). Le tableau connaîtra une immense fortune. Ensor

ne croit en rien d'autre qu'en son propre drame[94].

Ensor a peint plusieurs Crucifixions. Dans celle de 1888 (*Le Christ tourmenté*, huile sur bois, 16 x 21 cm, coll. part.[95]), tout comme dans son *Christ à l'agonie*, de 1930, où il n'a pas l'air du tout malheureux, le Christ en croix garde la tête droite et les yeux ouverts, et porte en guise de *perizonium* une jupette à froufrou. Enfin, dans son tableau de 1886 intitulé *Calvaire*, un Calvaire mi-tragique mi-burlesque, où le *titulus* a troqué INRI contre ENSOR, les trois condamnés sont entièrement nus, un homme à chapeau tend vers le Christ en croix une lance sommée d'une éponge, avec un petit drapeau portant l'inscription *Fetis* (fig. 22).

CONCLUSION

Les principales nouveautés survenues dans l'approche picturale de ce sujet au cours des XVIIIe et XIXe siècles sont entre autres la mise en croix, à des fins polémiques ou exploratoires, d'autres personnages que Jésus de Nazareth (Louis XVI, ou des femmes qui ne sont pas des saintes), le bannissement du sang dégoulinant sur le corps du Christ, le début d'un délaissement du motif du corps admirable du Crucifié au profit de celui d'un corps martyrisé, la promotion de la souffrance extrême et/ou de la désespérance, et enfin la percée opérée par la dérision.

Notre dossier, dans ce chapitre, commence en effet par un document dû à Alphonse-Marie de Liguori où le sang occupe une place envahissante et presque obsédante. Mais ce sont pour ainsi dire les derniers feux de sa valorisation picturale dévote. L'art du siècle des Lumières le bannira, et de fait il disparaît alors, presque subitement et en tout cas durablement, pour ne plus faire que des réapparitions fugaces, plus tard, par exemple dans les œuvres d'art du siècle suivant, chez Delacroix et Bouguereau. Cette élimination est d'autant plus significative, symboliquement parlant, qu'elle coïncide dans le temps avec un soulignement exacerbé de la souffrance – d'une souffrance ne consistant donc plus à répandre et offrir son sang, dans une optique sacramentelle ou rédemptrice, mais à faire la preuve que le Christ en croix constitue, dans l'échelle des souffrances endurées, un sommet, ou bien, dans une autre perspective, la preuve incontestable du fait que le Christ a partagé le sort des condamnés et/ou de tous ceux qui souffrent. C'est cette dimension de partage des bas-fonds de la condition humaine que va explorer aussi, mais pas seulement, l'art du siècle suivant... Cette visée suppose l'abandon du corps admirable au profit d'un corps martyrisé. Le Crucifié, qui continue d'arborer un corps splendide, agréable à regarder, de Subleyras à Edward Burnes-Jones, en passant par ceux de Giambattista Tiepolo, Goya, David, Blake, Delacroix, Doré ou Bouguereau (re)commence à devenir pénible à contempler dans les œuvres d'Eakins, Klinger, Gay et Ensor, ou celle d'un peintre comme Aimé Morot, dont le Christ en croix (1880) du musée des Beaux-Arts de Nancy est d'un réalisme que l'on peut ressentir comme cruel. C'est l'amorce d'une évolution qui va dominer dans l'art occidental du XXe siècle et se caractériser par la domination d'un Crucifié à la torture... ■

12

LA CRUCIFIXION

DES ANNÉES 1900-1945

INTRODUCTION

I/ SOLITUDE, TORTURE, DÉSESPOIR : EXPLORATIONS-DÉNONCIATIONS
1/ Munch
2/ Nolde
3/ Von Stuck
4/ Corinth, Gies
5/ Ernst
6/ Van de Woestijne
7/ Grosz, Uhl
8/ Birkle
9/ Sassu
10/ Servaes

II/ LA TRADITION DE LA DOUCEUR-FERVEUR
1/ Gauguin
2/ Redon
3/ Kandinsky
4/ Denis, Sérusier
5/ Desvallières
6/ Couturier
7/ Gaudí, Subirachs, Mani i Roig
8/ Rouault
9/ Chagall, Hirszenberg, Levy
10/ Clarke, Jones

III/ EN DIRECTION DE L'ABSTRAIT
1/ Picasso
2/ Gleizes
3/ Bacon, De Maistre
4/ Fautrier
5/ Jawlensky, Soutter

CONCLUSION

INTRODUCTION

Les principales difficultés à surmonter pour traiter de la Crucifixion dans l'art du XXe siècle paraissent être celles que nous allons tenter de nommer ci-dessous, mais cette liste n'est évidemment pas exhaustive.

1/ D'abord le manque de recul, surtout pour la seconde moitié du siècle. Même pour la première, le tri et la hiérarchisation des œuvres auxquels procède l'histoire de l'art sont des tâches qu'elle n'a pas encore achevées comme elle a su et pu le faire pour des périodes moins récentes, en fonction de critères longuement mûris, dont la sélection réclame du temps.

2/ Une caractéristique de l'art et plus généralement de la culture occidentale du XXe siècle est l'éclatement ou l'effondrement du socle commun que constituait la référence au récit fondateur qu'est la Bible, notamment le Nouveau Testament, mais aussi l'Ancien Testament, où la tradition chrétienne a su trouver de nombreux passages éclairant le sens de la Crucifixion de Jésus. De même, ou par voie de conséquence, on peut parler de la fin du respect contractuel, fût-il de pure convention, du pacte à la fois religieux et civil de non-agression de ce symbole majeur de la religion dominante qu'est ou plutôt qu'a été durant des siècles la Crucifixion. À partir des années 1880, un regroupement chronologique des œuvres n'a plus guère de sens parce que la relative homogénéité qui avait régné jusque-là dans la création picturale concernant ce sujet se brise et éclate en plusieurs tendances thématiques qui se regroupent autour d'intérêts majeurs. D'où notre tentative de classement, qui ne doit plus grand-chose à l'ordre chronologique, mais peut être qualifié de morphologique ou plutôt d'axiologique avant tout...

3/ Ce sujet n'est décidément plus, et c'est ce qui fait l'inouï de sa reprise dans l'art du XXe siècle, un sujet exclusivement chrétien destiné voire réservé aux fidèles chrétiens, qui serait encore géré tant bien que mal par la tradition chrétienne et contrôlé de près ou de loin par ses autorités spécifiques. Il y a eu de ce point de vue quelque chose comme un cambriolage, un dessaisissement, certains diront une spoliation. Nous avons proposé de parler de cette évolution, de manière à la fois plus neutre et plus descriptive, en termes de « déport[1] » ou de détournement. Quoi qu'il en soit, tout un chacun, désormais, peut s'emparer de ce sujet et le traiter à sa façon en toute impunité, sans être pour autant inquiété par quelque autorité que ce soit, ce qui n'exclut évidemment pas des réactions ponctuelles encolérées de la hiérarchie ecclésiastique ou de groupes intégristes. De ce fait, les œuvres qui comportent ou évoquent la forme de l'homme en croix renvoient désormais à un faisceau imprévisible de contextes, de causes, d'intérêts échappant à toute régulation, aboutissant à rendre hasardeux, en tout cas laborieux, sinon tout travail de contextualisation, du moins toute tentative de globalisation, et rendant ardue même la recherche des tendances dominantes décennie après décennie. La Crucifixion est devenue un sujet éclaté, dont le sens ou les sens manifestent une extrême dissémination, dans la mesure où cette forme est maintenant sélectionnée par les faiseurs d'images en raison non plus de la signification religieuse qu'elle avait acquise mais de son éloquence, et traficotée en raison de sa malléabilité exceptionnelle.

4/ Autre fait iconique incontestable, propre au XXe siècle, l'investissement massif, sans précédent, des artistes croyants ou non, sur ce sujet, qui en a fait l'un des sujets ou motifs récurrents les plus fréquents, voire l'une des obsessions majeures de l'art et pour un peu le premier de tous les motifs dont on peut se risquer à dire qu'ils sont en train de connaître quelque chose comme une mondialisation ; de fait, quand on y songe, il est difficile de lui trouver un concurrent sérieux...

5/ D'où la profonde ambivalence du traitement de la Crucifixion, entre dérision et célébration, adulation et exécration, déconstruction et nostalgie, inculturation audacieuse, dénonciation polémique... d'où aussi les approches quasi opposées des chercheurs, du diagnostic de décadence (Jacques de Landsberg, Christine Sourgins[2], Aude de Kerros[3]), à la célébration enthousiaste d'un prophétisme de l'art (Catherine Grenier[4], Jérôme Cottin, Jérôme Alexandre[5]), en passant par des points de vue tout autres, tel le nôtre, à la fois plus analytiques (il convient d'en juger au cas par cas...) et plus critiques.

Après les années 1860 et surtout 1870 (Ensor, Rops) [voir chap. 11, VI/], il ne paraît plus très éclairant de continuer à regrouper chronologiquement les œuvres ayant pour sujet la Crucifixion, faute d'homogénéité stylistique et surtout conceptuelle : le socle commun n'est plus, hormis la référence sémantique molle au schéma de composition du Golgotha, ou plus étroitement au motif de l'homme (ou de la femme) fixé(e) au gibet. Donc nous les avons regroupées plutôt, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, selon deux filons extrêmes, l'un qui est marqué par le spectacle d'un supplice cruel dépeint à des fins de dénonciation plus ou moins désespérée (I/), et l'autre par la poursuite d'une tradition iconographique continuant de voir dans le Crucifié l'Homme-Dieu, et commandant le respect d'une certaine retenue, dans un climat d'espérance, voire de douceur, sinon de victoire sur la mort au moment même où c'est la mort qui semble triompher (II/). Le choc picassiste nous a paru devoir être isolé (III/). Après 1945, comme le lecteur pourra le découvrir (voir chap. 14), nous avons tâtonné, en regroupant les œuvres en tendances, marquées par le post-cubisme, l'abstraction lyrique... Nous avons surtout tenté d'élargir notre étude de l'actualité récente de ce sujet dans l'art à d'autres langages d'images, en particulier celui de la presse et de la publicité, afin de mieux circonscrire les opérations sous-jacentes à sa déportation ou à son détournement délibéré.

I/ SOLITUDE, TORTURE, DÉSESPOIR : EXPLORATIONS-DÉNONCIATIONS

1/ Munch.

Le Cri (1893), tel est le nom d'un tableau d'Edvard Munch (1863-1944) qui le rendit célèbre et suscita quantité de répliques. Il est conservé au musée d'Oslo consacré à l'œuvre de Munch. Norvégien, l'artiste fit plusieurs séjours à Paris (1885, 1889, 1896). Sa peinture exprime le tragique et transpire l'angoisse de la condition humaine. Ce n'est pas à proprement parler un peintre religieux, mais son *Golgotha* de 1900 (fig. 1)[6], encore intitulé *Le Mont Calvaire*, peint après quelques mois passés dans un sanatorium pour se refaire une santé physique et mentale, exprime un désarroi qui intéresse d'autant plus l'histoire générale du thème que tout donne à penser que l'artiste, agnostique, s'est représenté lui-même dans ce Crucifié, comme Zurbarán déjà (voir chap. 9, IV/6) et Ensor l'avaient fait (voir chap. 11, VI/3), et comme le referont bien des artistes du XXe siècle[7].

Ce *Golgotha* ne comporte qu'une seule croix et montre un Crucifié nu et jeune, au-dessus d'une foule compacte, agitée, secouée de ricanements et d'hystérie, avec une forêt de mains suppliantes levées vers lui, esquissant au second plan une voûte sur un fond de ciel sombre.

Figure 1 : Edvard Munch, *Golgotha*, huile sur toile, 80 x 120 cm, 1900 ; Oslo, Munch Museet

Un nuage rouge surplombe le Golgotha. Le climat général est lourd. Il est à la révolte et à la moquerie. On songe au verset disant : « Qu'il descende de la croix, et nous croirons en lui ! » (Mt 27,42). Certains des témoins sont tournés vers le spectateur et donnent l'impression d'être hallucinés par la vision. Leur visage est rempli de terreur mêlée de colère. Au premier plan apparaissent, parmi des têtes de personnages identifiés, celles

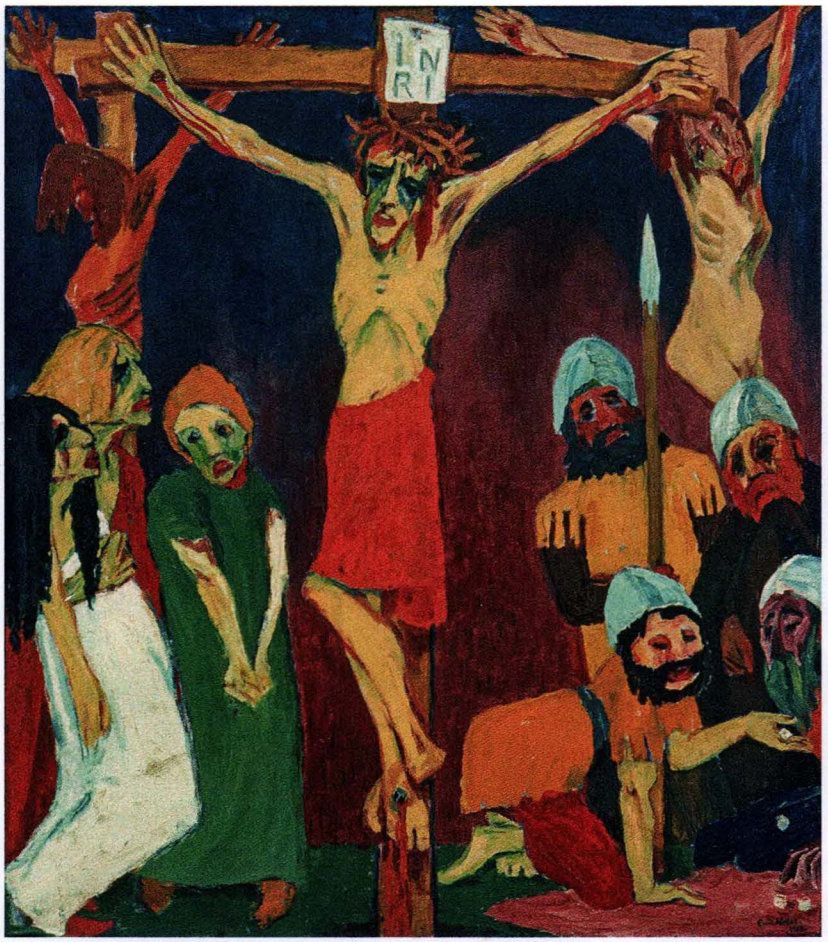


Figure 2 : Emil Nolde, *Crucifixion*, huile sur toile, 220 x 191 cm, 1912 ; Neukircher, Fondation Ada et Emil Nolde

de son ancien professeur, de quelques amis artistes et de Munch lui-même en jeune homme pâle vu de profil et privé de bouche, avec la main de sa tante posée sur son épaule, et enfin celle d'un vieil homme chauve, le père de l'artiste, médecin des pauvres, disparu l'année précédente. Il n'a certes pas manqué de Crucifixions sur fond de ciel sombre dans l'histoire de l'art, ni même de tableaux où certains contemporains de l'artiste et de son tableau se présentaient au pied de la croix. En revanche les œuvres mettant en croix l'artiste lui-même, ici deux fois présent, par conséquent, dans son tableau, sont si peu nombreuses qu'on peut se demander si Munch ne compterait pas parmi les premiers à l'avoir fait[8]...

2/ Nolde.

Emil Nolde (1867-1956), sans doute sous l'influence de peintres comme Edvard Munch et Paul Gauguin (voir II/1), mais aussi de Van Gogh[9] et James Ensor (voir chap. 11, VI/3), est passé de l'impressionnisme à l'expressionnisme, avec un dessin de plus en plus ferme, des couleurs intenses, et un accent souvent dramatique. Il s'est lié d'amitié en 1906 avec Karl Schmitt-Rottluff et exposa l'année suivante avec les artistes de « Die Brücke », un des premiers groupes allemands expressionnistes. En dépit de son inscription au parti nazi dès sa création en 1933, il sera classé en 1937 parmi les artistes « dégénérés », un millier de ses œuvres seront dénoncées comme telles, retirées des musées et interdites de vente par les nazis, et trente-trois d'entre elles feront partie de la fameuse exposition d'« art dégénéré » (*Entartete Kunst*) organisée par Goebbels à Munich en 1937, le peintre étant désormais interdit de peinture.

Le tableau qu'il a consacré en 1912 à la Crucifixion, une huile sur toile de 220 x 191 cm (aujourd'hui à Seebüll, Fondation Ada und Emil Nolde[10]) [fig. 2], est le panneau central d'un retable construit en triptyque à neuf compartiments en tout (quatre petits de chaque côté). Les teintes sont exceptionnellement vives, le tableau ne comporte à proprement parler ni ciel ni paysage. Le Christ apparaît tourmenté, malheureux ; il est coiffé d'une imposante couronne d'épines et doté d'un *perizonium* vermillon ; maigre, sanglant, il est crucifié avec trois clous seulement au milieu des deux larrons intégralement nus, sa main droite étant tournée de manière peu vraisemblable. Deux femmes d'allure accablée sont debout à gauche, dont l'une se tord les mains, tandis que quatre soldats casqués regroupés à droite procèdent au tirage au sort de la tunique sans couture. Un autre tableau, *Martyrium*, de 1921, montre quatre Juifs manifestant leur joie et leur fierté de la Crucifixion du Christ, évoquée à petite échelle au-dessus de deux têtes hilares en train, dirait-on, de se congratuler – une des préoccupations de Nolde ayant été de rendre Jésus à son peuple, et de réagir contre la tendance générale de l'art européen, de l'en couper. « Dans mes peintures religieuses, a-t-il pu écrire, j'ai représenté les Juifs comme ils étaient réellement, et comme ils n'ont jamais été peints[11]. »

3/ Von Stuck.

Franz von Stuck (1863-1928), fils de meunier, peintre et sculpteur, cofondateur en 1892 du mouvement la Sécession de Munich (*Die Münchener Secession*), devint professeur à l'Académie de cette ville en 1895 et fut anobli en 1906. Sa production artistique peut être qualifiée de symboliste ou d'expressionniste et comporte

plusieurs études de Crucifié, à savoir des dessins avec un supplicié entièrement nu la tête renversée en arrière, et trois tableaux sur la Crucifixion, dont le plus ancien remonte à l'année 1891 et place les trois croix sur une sorte de scène en dessous de laquelle se tient une foule nombreuse condamnée à ne voir les crucifiés que de dos. Dans le plus récent (tempera sur bois, 190 x 165 cm), datant de 1913 (Leipzig, Museum der bildenden Künste[12]), l'artiste établit un violent contraste entre le corps lumineux de Christ crucifié, dont la tête rayonnante tombe par-devant – un des rares Crucifiés nimbés de l'art de ce temps – et le Golgotha plongé dans de profondes ténèbres, avec les deux larrons crucifiés noyés dans l'ombre et la Vierge qui a perdu connaissance, retenue dans les bras de saint Jean scrutant le Crucifié, vers lequel descend du ciel un faisceau de rayons pâles. Dans l'autre tableau, composé sensiblement de la même façon, ce contraste lumineux est absent, et le Christ tient encore la tête droite.

4/ Corinth, Gies.

Lovis Corinth (1858-1925) a fréquenté d'abord l'Académie de Munich en Bavière, ensuite l'Académie Julian à Paris, où il connut William-Adolphe Bouguereau (voir chap. 11, III/4), puis il revint en Allemagne à Munich et ensuite à Berlin où, avec Max Liebermann, auquel il succédera à la tête de ce mouvement, il rejoint la « Sécession de Berlin » (comparable à celle de Munich dont il a été question plus haut à propos de von Stuck). Il a exploré l'idée de Crucifixion par plusieurs peintures (la première d'entre elles se trouve à l'église de Bad Tölz et remonte aux années 1897-1898, et la plus tardive est son *Ecce homo* de 1925[13]), une xylogravure (1919) et des dessins. Ses deux tableaux sur le crucifiement proprement dit, *Das grosse Martyrium* (huile sur toile, 250 x 190 cm) de 1907[14] et *Das kleine Martyrium* de 1913, sont d'une cruauté impitoyable, presque insupportable à regarder, aggravée par le cynisme des bourreaux, qui manifestent leur indifférence en s'adonnant à leur seul souci du travail bien fait.

Corinth compte aux yeux de certains historiens de l'art parmi les artistes qui, avec James Ensor (voir chap. 11, VI/3), auront fait passer du XIXe au XXe siècle (à la différence des nazaréens et autres préraphaélites [voir chap. 11, III/], desquels nul chemin n'aurait procédé en direction du siècle suivant[15]). C'est implicitement déclarer que l'art du XXe siècle se caractériserait à cet égard par un réalisme d'une cruauté dépourvue de toute retenue, qu'illustre le regard du bourreau observant sans broncher le Christ en train de se tordre de peur et de douleur. Chez Corinth, tout se passe comme si le cycle de la Passion s'arrêtait à la mise en croix. Il n'y a chez lui, sauf erreur, que des images du supplice, et aucune de la Descente de croix, de l'inhumation ni de la Résurrection – et le crucifiement est effectué sur une croix plaquée contre un mur, ce qui est parlant : la Crucifixion est sans horizon aucun.

Le tableau le plus célèbre du même artiste sur ce thème est *Le Christ rouge*, une huile sur bois (129 x 108 cm) de 1922 (fig. 3) conservée à Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst[16]. Sans doute s'agit-il d'une des Crucifixions les plus

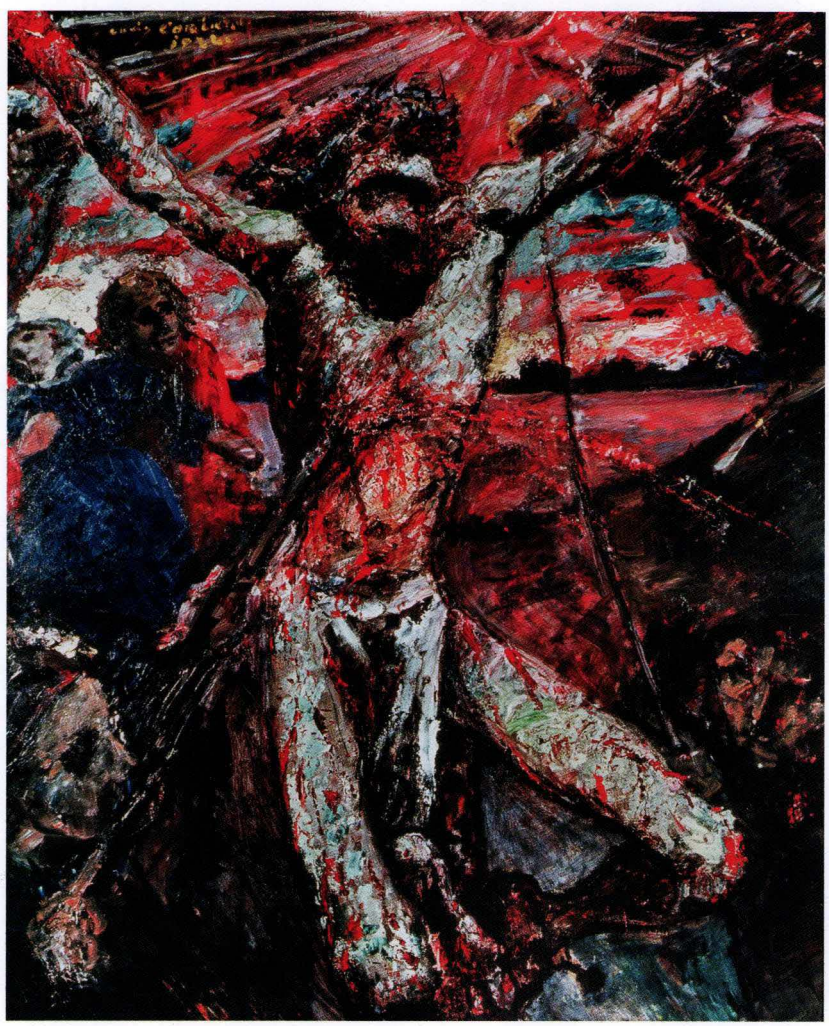
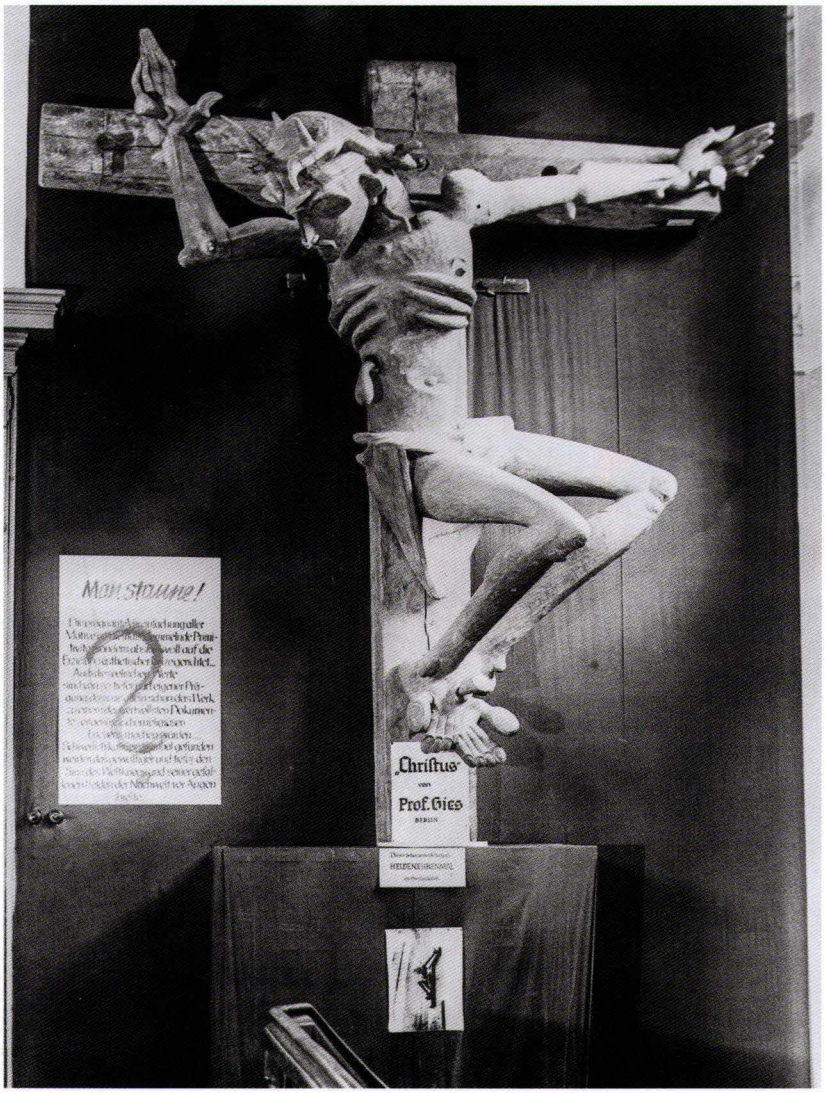


Figure 3 : Lovis Corinth, *Le Christ rouge*, huile sur bois, 129 x 108 cm, 1922 ; Munich, musée d'Art moderne

impressionnantes de l'art moderne. Cette œuvre a choqué – on a parlé d'un flot de sang, d'un Christ simiesque. La composition est presque traditionnelle quant aux motifs : flanqué des deux larrons en croix, dans un lieu inondé de soleil, couronné d'épines, le Christ se trouve entre le porte-lance à gauche et le porte-éponge à droite ; au second plan sur la gauche, à petite échelle, Jean soutenant la Vierge en pâmoison. C'est la manière qui est neuve : l'artiste a créé une image « criante », où la souffrance atteint un paroxysme. Le Crucifié paraît suspendu, les mains coupées par le cadre, aux coins supérieurs du panneau ; ses jambes se replient sur la croix – on ne remarque pas d'abord que celle-ci n'est visible qu'en bas. L'œuvre est si tachée de rouge qu'elle semble saigner elle-même, y compris les nuages et les rayons du soleil. Mangé de barbe, le visage du Christ est en passe de se déconstruire : il ne comprend pas, semble égaré, complètement perdu. L'espérance fait ici totalement défaut. L'*Ecce homo* déjà esquissé en 1913, mais peint seulement l'année de sa mort, résume bien l'œuvre et la manière de ce peintre[17]. Trois de ses amis lui ont servi de modèles ; pour le Christ, ce fut l'un de ses élèves, un Juif ; mais ce Christ tient aussi de l'autoportrait.

Figure 4 : **Ludwig Gies,** sculpture en bois, 1921, photo de l'exposition *« Art dégénéré »,* Munich, 1937 [probablement détruite]

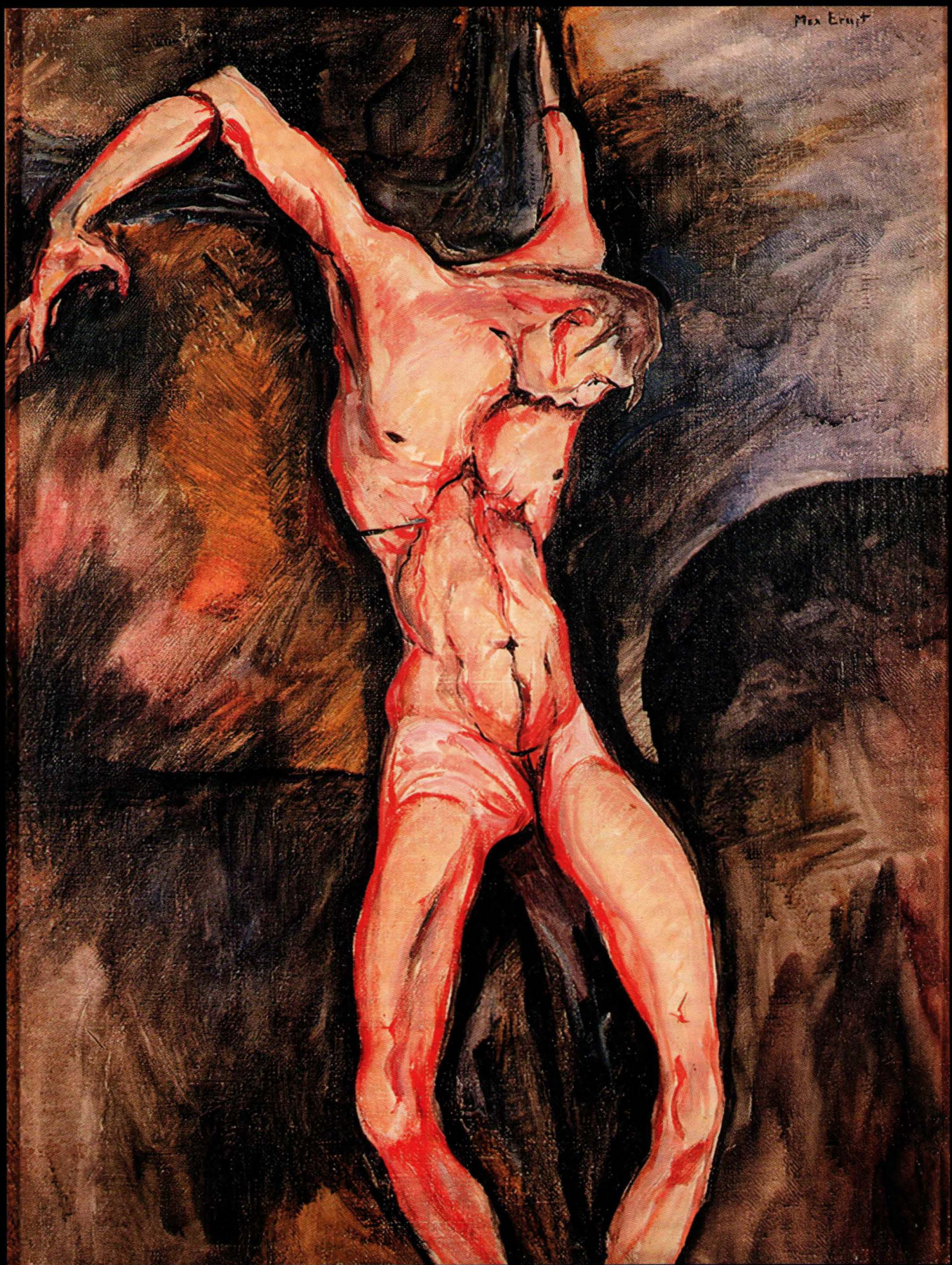


Les nazis, en 1937, ont séquestré cette œuvre en la déclarant « dégénérée », comme ils l'avaient décrété pour celles de Munch et de Nolde présentées plus haut ; furent dans ce cas, en tout, deux cent quatre-vingt-quinze œuvres de Corinth. Dans le hall d'entrée de cette exposition, donnant pour ainsi dire le « la », fut exposé le Crucifix audacieux de Ludwig Gies (1887-1966) [fig. 4], une sculpture en bois commandée en 1921 pour la cathédrale Sainte-Marie de Lübeck, condamnée dès l'époque de sa création comme *überexpressionistisch* (« sur-expressionniste »), et réquisitionnée quinze ans plus tard pour servir de modèle censément dissuasif de « l'art dégénéré ». Elle a été probablement détruite depuis[18].

5/ Ernst.

Max Ernst (1891-1976) est un peintre allemand naturalisé français (il s'installe à Paris en 1922) et l'un des principaux représentants du mouvement surréaliste. Il se lia d'amitié avec Breton, Eluard, Aragon, Soupault, Desnos, Crevel, Péret, qu'il représenta tous ensemble dans une toile de 1922 (*Au rendez-vous des amis*[19]), avec Raphaël et Dostoïevski. Il eut des audaces sans précédent, tel son fameux tableau de 1926, *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins*, montrant Marie administrant une fessée à Jésus, dont le nimbe tombe par terre au cours de cette opération éducative – observent la scène à travers une lucarne André Breton et Paul Eluard[20].

Figure 5 : **Max Ernst,** *Crucifixion*, 1914, huile sur toile, 55 x 38 cm ; musées du Vatican, Collection d'art contemporain


Max Ernst

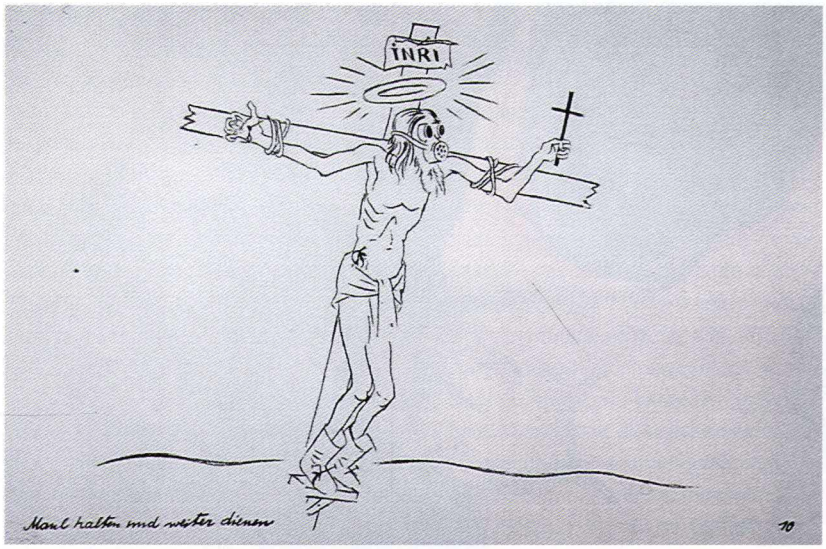


Figure 6 : Georges Grosz, *Maul halten und weiter dienen* (« *fermer sa gueule et continuer de servir* »), héliogravure, 1935/1936 ; Los Angeles County Museum

On connaît de lui trois tableaux consacrés à la Crucifixion, datant respectivement des années 1913 et 1914, puis de 1975, une soixantaine d'années plus tard, un an avant sa mort, Max Ernst ayant encore peint une Crucifixion pour l'exposition d'art sacré déclenchée à l'initiative de Paul VI[21]. Le Crucifié de 1913, conservé au Kunstmuseum de Bonn (huile sur papier, 50,5 x 43 cm, 1913 ; Cologne, Museum Ludwig[22]), est d'une maigreur ascétique. Il est cloué sur une croix en Y, dans une position frontale dotée d'une certaine dignité hiératique. Sous un ciel d'orage sombre et menaçant, avec des lueurs jetées sur un paysage urbain plus ou moins fantastique, le corps nu et martyrisé emplit l'image de haut en bas. Un autre crucifié apparaît à droite à échelle réduite, et un autre, minuscule, dans le fond sur la gauche. Une figure de Madeleine agenouillée, à longue natte, supplie, en se tordant les mains, un personnage féminin gracile, debout, visiblement peiné, doté de chaussures rouges à talons... La Crucifixion de 1914 (huile sur toile, 55 x 38 cm, musées du Vatican, Collection d'art contemporain[23]) [fig. 5], elle, représente le Crucifié jeune et imberbe, sans couronne d'épines, absolument seul, tête tombant sur la poitrine, bouche ouverte, avec les bras ficelés et non cloués, dans une position exprimant la douleur et l'inconfort extrêmes.

6/ Van de Woestijne.

Gustave van de Woestijne (ou Woestyne) [1881-1947] est un peintre né à Gand en Belgique, très marqué par les primitifs flamands, mais aussi par Maurice Denis, et durablement attiré par la spiritualité[24] – il songea un temps à se tourner vers la vie monastique et à rentrer à l'abbaye bénédictine du Mont-César érigée à Louvain en 1899. Mais il se maria en 1908, eut six enfants, et c'est finalement dans son atelier qu'il mena une vie de « créativité contemplative ». Ses sujets préférés ont été les pauvres, les déshérités, dont il a fait souvent des portraits individuels. Ses tableaux religieux témoignent de son souci de simplicité et de clarté. Ils sont souvent pleins de souffrance et d'angoisse.
Tel son *Jésus Christ nous offrant son sang*, une huile sur toile (208 x 178 cm) de 1925 conservée à Bruxelles aux musées royaux des Beaux-Arts[25]. Son tableau se réfère lui aussi à l'obscurité tombée à la sixième heure sur le Golgotha. Le corps du Christ porte une plaie béante non à droite mais du côté du cœur. Il a les côtes saillantes. Ses cheveux noirs avec raie au milieu font ressortir une impressionnante couronne d'épines aussi dorées que les nimbes. Les yeux grands ouverts, hagards et injectés de sang, fixent le spectateur – ce détail, qui n'en est pas un, constitue presque un hapax dans la peinture de ce sujet dans l'art du XXe siècle. De part et d'autre de la croix, la Vierge habillée comme une moniale exprime sa douleur et saint Jean, accablé, est prostré dans la sienne, avec une consternation boudeuse de type juvénile. Mais cet artiste, à la différence d'un Max Ernst, a peint, outre une saisissante *Dernière Cène* (*Laatste Avondmaal*, de 1927, au musée de Groningue), un *Christ ressuscité* apparaissant vêtu d'une tunique blanche et montrant ses plaies (*Christus toont zijn wonden*) de 1921, conservé aux musées royaux des Beaux-Arts d'Anvers, et en 1939, un étonnant *Christ au désert*.

7/ Grosz, Uhl.

Si la plupart des Crucifixions que nous venons d'examiner visent à dénoncer entre autres la cruauté de la Première Guerre mondiale, certaines autres ont des cibles différentes et s'attachent à dénoncer divers maux ravageurs, dont le génocide arménien, la montée du nazisme ou encore l'hypocrisie de l'Église hiérarchique.

George Grosz (1893-1959), nom d'artiste de Georg Ehrenfried Gross, a été soldat au cours de la Première Guerre mondiale (1917-1918), et fut traduit en conseil de guerre (1918) pour faits de résistance. Il adhéra alors au parti communiste et fut condamné en 1920 pour outrage à l'armée dans son recueil de dessins *Gott mit uns* puis en 1923 pour outrage à la morale pour son recueil de dessins *Ecce homo ?* Il est l'auteur, en 1927, d'une aquarelle intitulée *Christus am Kreuz* où le Cruci-

fié, intégralement nu, coiffé d'une casquette et chaussé de bottes, a le cigare à la bouche (64 x 52 cm ; Bochum, coll. part.). En 1933 il émigre aux États-Unis. En vue de l'exposition *Entarte Kunst* (« art dégénéré »), 387 de ses tableaux sont confisqués, sort qu'il partage avec d'autres peintres comme Munch, Corinth et Gies (voir 1/ et 4/). Grosz a osé dans l'entre-deux-guerres des représentations de la croix qui ont choqué, telle la photolithographie intitulée *Maul halten und weiter dienen* (« fermer sa gueule et continuer de servir ») de 1935/1936, conservée à Los Angeles, qui figure le Crucifié avec un masque à gaz et botté[26] (fig. 6).

Le graveur Joseph Uhl (1877-1945) est né à New York, de parents allemands qui rentrèrent en Allemagne peu après sa naissance. Il réalisa bon nombre de portraits et certains sujets à portée symbolique dont un *Jésus Christ crucifié par l'Église* : trois évêques arborant mitre et crosse prononcent la condamnation que le clergé, quatre prêtres ensoutanés équipés de marteaux, exécute sans broncher. Le Christ apparaît lui-même à la fois impassible et résigné.

8/ Birkle.

Albert Birkle (1900-1986) est né à Berlin et a été formé dans cette ville, dont il rejoindra la Sécession en 1921. Il reçut la nationalité autrichienne en 1946 et mourut à Salzbourg. Ce peintre est revenu à plusieurs reprises, notamment entre les deux guerres mondiales, sur le sujet de la Crucifixion, dans un climat désespéré, avec un Christ au corps pantelant et apparemment submergé par la douleur. C'est l'impression que font son Calvaire de 1921, sa Crucifixion de la même année, puis celle des années 1923-1925 (fig. 7), particulièrement pathétique, et enfin celle de son Calvaire peint en 1932 dans l'abside de l'église de Schramberg-Sulgen dite « Ancienne église Saint-Laurent », avec deux tableaux par côté[27]... La présence d'une foule hostile et moqueuse ajoute l'impression d'un moment d'histoire dramatique.

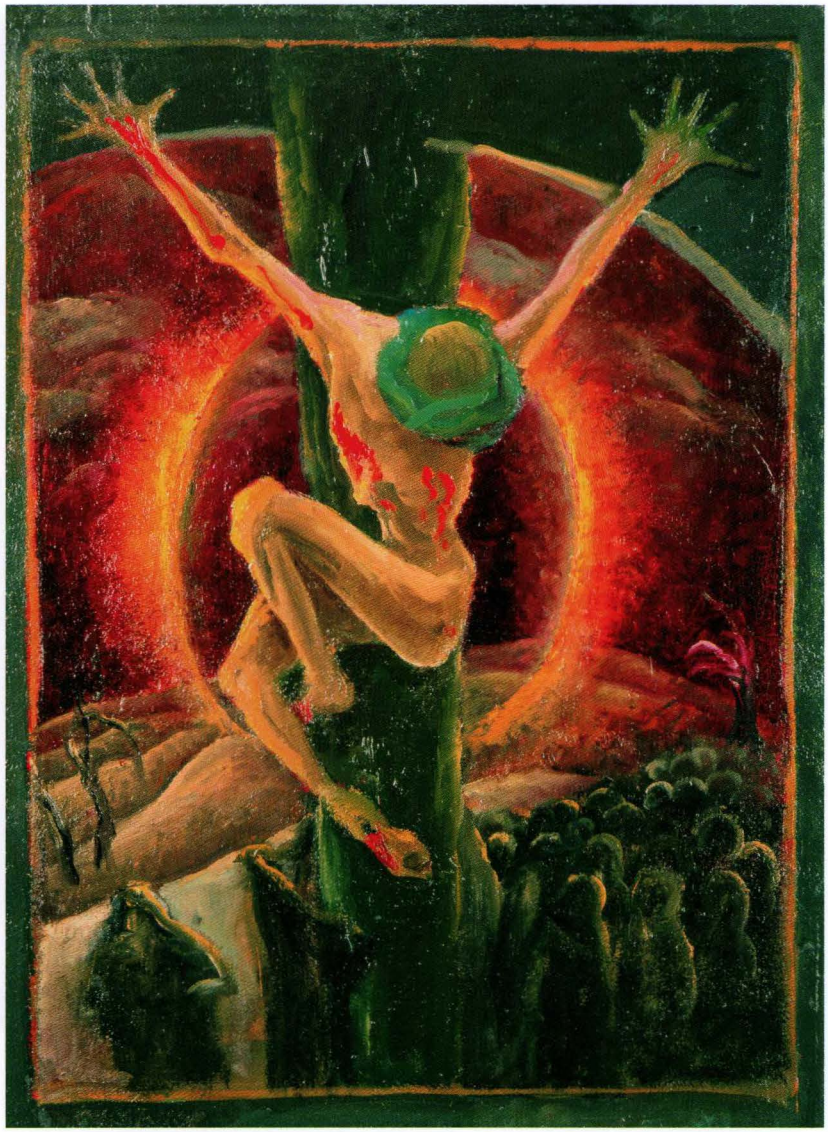


Figure 7 : Albert Birkle, *Crucifixion*, huile sur toile, vers 1923-1925 ; coll. part.

9/ Sassu.

Aligi Sassu (1912-2000), un peintre italien, a réalisé en 1941 une Crucifixion présentant un calvaire à trois croix très rapprochées, où le Christ crucifié ne se distingue en rien des deux larrons, hormis son placement au centre et peut-être aussi le linge passé sous ses aisselles pour soulager son poids et faire durer son supplice. Les trois condamnés sont des hommes vigoureux. Il est impossible de croiser leur regard. Deux personnes sont au pied de la croix du Christ, une femme voilée et un homme chauve et corpulent.

10/ Servaes.

Albert Servaes (1883-1966) est un peintre belge classé parmi les « expressionnistes ». Il est né à Gand dans les Flandres, s'est engagé dans le courant artistique du réalisme mystique, s'est lié entre autres à Gustave van de Woestijne (I/6) et a représenté à maintes reprises le

Christ en croix. Il s'est fait connaître par ses œuvres religieuses et leur manière de mettre en avant la souffrance du Christ, qui fit surgir une controverse dans l'Église catholique. C'est le cas en particulier de son Chemin de croix de Luythaegen-lez-Anvers, de 1919, destiné à l'abbaye de Koningshoeven de Tilburg, avec ses quatorze stations dessinées au fusain. Sa gravure de la douzième station, montrant le Crucifié mort, plaie au côté béante, tête tombée sur la poitrine, mains complètement relâchées, est expressive de ce courant[28]. Ses chemins de croix seront interdits d'exposition dans les lieux de culte publics par l'Église en 1921, ce qui n'empêchera pas l'artiste d'en dessiner d'autres, en particulier celui pour l'abbaye d'Orval, ni ne dissuadera Paul Claudel, en 1935, de les vanter, ni le cardinal Pacelli, futur Pie XII, de lever l'interdiction de 1921.

II/ LA TRADITION DE LA DOUCEUR-FERVEUR

1/ Gauguin.

Paul Gauguin (1848-1903) s'est mis à l'écart de la société qui l'a vu naître et a parcouru le monde en puisant une bonne part de son inspiration dans l'archaïsme celtique de la Bretagne puis, au cours de la seconde partie de sa vie, dans le primitivisme des pays lointains[29]. Cette dernière période ne suscitera, sauf erreur, qu'une seule œuvre, plus graphique que picturale, recourant au motif de l'Homme crucifié[30]. La première, en revanche, en a inspiré plusieurs mettant ce motif à l'honneur.

La plus célèbre est *Le Christ jaune*, une huile sur toile (92 x 75 cm) de 1889 conservée aux États-Unis, à Buffalo, Albright Knox Art Gallery[31] (fig. 8). Les teintes générales jaune-orange-brun et surtout la chair jaune du Crucifié ont donné son titre à cette œuvre, inspirée d'un crucifix du XVIIe siècle polychromé exposé dans une chapelle des environs de Pont-Aven, celle de Tremaldo. La croix a été transportée dans un paysage

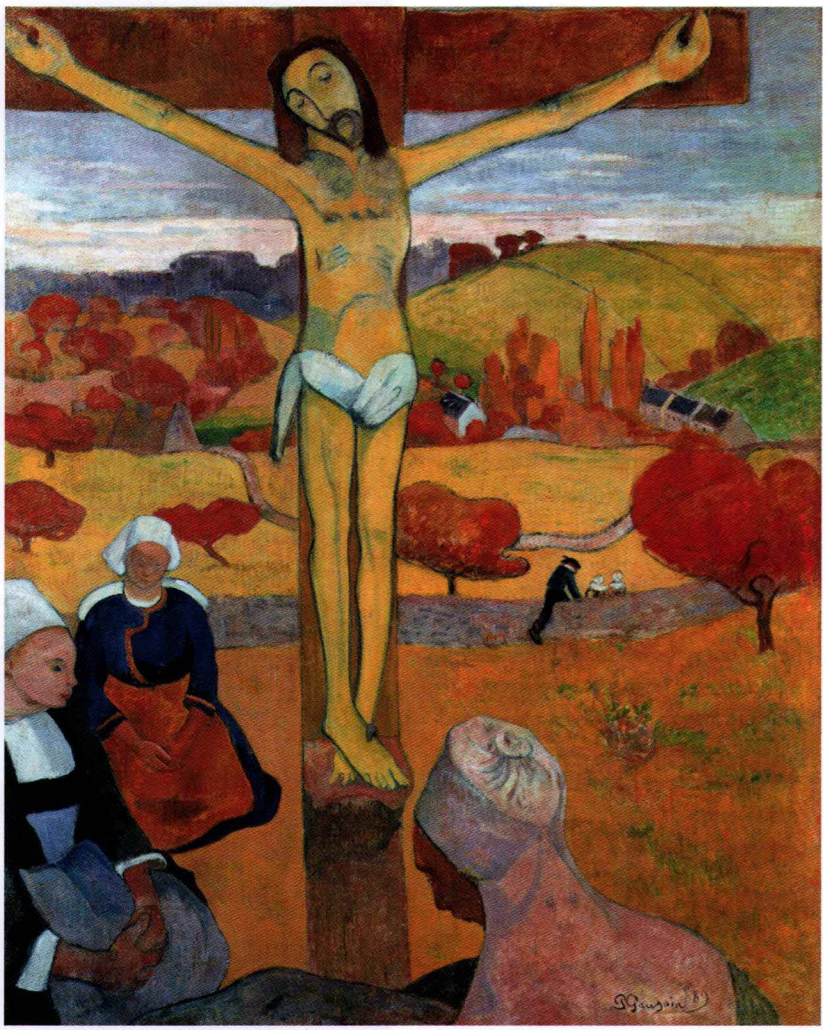
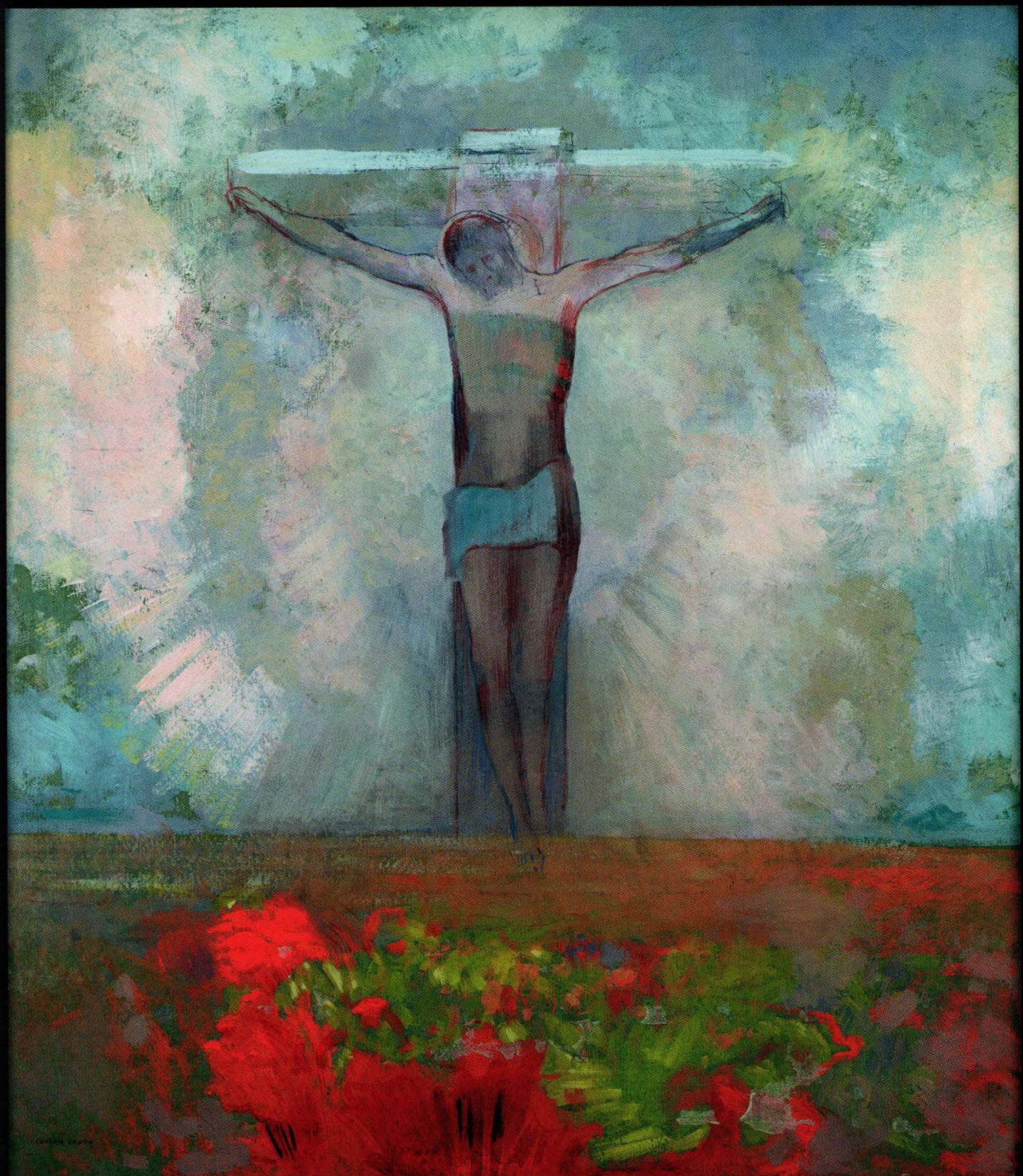


Figure 8 : Paul Gauguin, *Le Christ jaune*, huile sur toile, 92 x 75 cm, 1889 ; Buffalo (États-Unis), Albright Knox Art Gallery

de collines et de campagne peuplée d'arbres au feuillage rouge. Le Christ n'est pas nimbé ni porteur d'une couronne d'épines. Il paraît dormir paisiblement. Son corps crucifié avec trois clous ne présente aucune trace de sang, en dépit de la plaie au côté bien visible. Trois jeunes Bretonnes sont assises autour de la croix, dont une qui est vue de dos, et croisent les mains, méditant sur la croix. Un paysan vaque à ses occupations. L'artiste dira de son œuvre : « c'est un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie indoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil ». On ne voit pas ce qu'il y a d'inquiétant dans cette peinture, ni ce qu'elle comporterait de barbare. Comme quoi les commentaires que les artistes font de leurs propres œuvres ne sont pas toujours des plus convaincants,

Figure 9 : Odilon Redon, *La Crucifixion*, pastel et craie blanche sur papier, 47 x 26 cm, vers 1910 ; Paris, musée d'Orsay



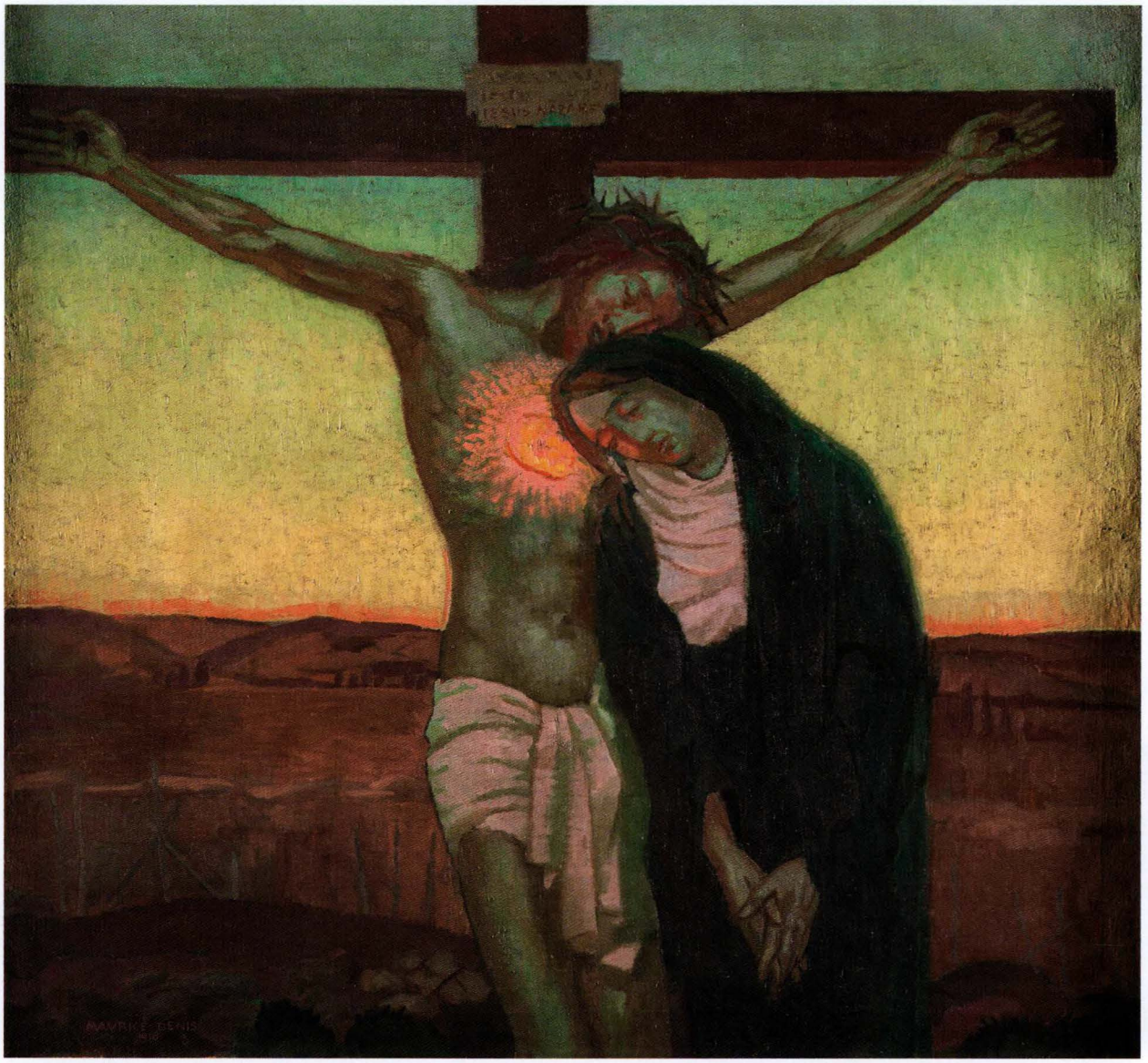


Figure 10 : Maurice Denis, *Le Sacré-Cœur*, huile sur toile, 98 x 107 cm, 1916 ; Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice-Denis

pour ceux du moins qui les lisent plus d'un siècle plus tard...

Un même motif de Crucifié jaune apparaît dans l'*Autoportrait au Christ jaune*, une huile sur toile de 30 x 46 cm, datée de 1889 et conservée à Paris au musée d'Orsay[32]. L'artiste apparaît au centre, le Christ jaune à gauche : à droite, une de ces poteries que Gauguin réalisait à cette époque. L'artiste juxtapose l'ancestral chrétien et le primitif exotique. Ce tableau sera recopié et adapté, non pas une fois mais sept fois entre 1996 et 2015, par un artiste du Nicaragua, Sergio Michilini, remplaçant Gauguin par Che Guevara, et la poterie par le visage de Hugo Chavez (voir chap. 15, II/2). Mais entretemps ces deux tableaux, sans parler du *Christ vert* inspiré du calvaire de Nizon près de Pont-Aven (Bruxelles, musée des Beaux-Arts) ne seront pas pour rien dans la brouille entre Gauguin et Van Gogh qui, en bon calviniste, ne supporta pas que son ami peigne Jésus en croix[33] (voir chap. 8, III/1).

2/ Redon.

De 1895 à 1910, la figure du Christ apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Odilon Redon (1840-1916), en buste

comme dans le très fameux *Christ du silence* de 1890, ou avec seulement sa tête couronnée d'épines. Comme Crucifié, il est invariablement seul (pas un seul Calvaire à trois croix dans son œuvre). La présence de cette figure dans l'œuvre de Redon n'est pas liée à une foi religieuse stricte chez l'artiste, qui appréciait simplement d'aller au-devant des goûts et des demandes de ses commanditaires croyants. L'on a pu relever que ses images christiques, peut-être justement parce qu'elles étaient affranchies d'une confession de foi personnelle, n'avaient rien de sombre ni de tragique et se contentaient d'émettre paisiblement de la lumière, étaient volontiers accueillies au Japon[34]. En même temps, Redon est resté imprégné de son éducation catholique, et attiré par les grandes figures mystiques et religieuses, ou par *Les Grands Initiés* (il possédait un exemplaire dédicacé du livre ainsi intitulé d'Édouard Schuré[35]).

Son Christ en croix de 1897 (coll. part.) comporte trois témoins debout au pied d'une croix très haute avec un Crucifié jeune et imberbe. De la même année, date un Crucifié absolument seul, les bras à la verticale, sur un *stipes* vertical planté devant un énorme rocher (coll. part.). Celui de 1904 conservé au Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, qui est peint d'après Grünewald, comporte, à peine esquissées, deux silhouettes. Dans l'huile sur carton (55 x 47 cm, vers 1910) conservée à Paris, au musée d'Orsay[36], le Crucifié apparaît dans des luminescences visionnaires, au-dessus d'une marée brune où se détache au premier plan un massif de fleurs. Mais à part ce motif décoratif et son fonds luminescent dans des teintes bleues, l'iconographie de cette œuvre est au fond très traditionnelle, ce qui n'est pas le cas du pastel et craie blanche sur papier, 48,7 x 37 cm, qui provenait justement du Japon, où il se trouvait depuis 1954, et fut en vente chez Christie's à New York en 2012 (fig. 9) : le Crucifié est à mi-corps, les bras en position étroite, fixés sur une traverse à la fois très large et très courte, sur une croix couronnée d'une auréole tricolore (bleu, blanc, rouge), flanquée à gauche d'une colonne romaine, et en dessous d'un sarment de vigne[37].

3/ Kandinsky.

Vassily (Vassili Vasil'evic) Kandinsky (1866-1944) a peint en 1911 un *Christ crucifié* (huile sur carton, 36 x 25,6 cm) qui a été vendu chez Christie's à Londres en juin 2010. Autant par sa polychromie heureuse que par le visage paisible et rayonnant du Christ, ou encore du fait de l'immense soleil violet esquissé, elle compte assurément parmi les tableaux qui appartiennent à la veine fervente de ce sujet à l'approche de la Première Guerre mondiale et illustre la première période de la création de ce peintre, très liée à la figuration et aux sujets religieux, avant son passage à l'abstraction[38].

Deux femmes nimbées sont présentes dans le bas du tableau au premier plan. Celle de gauche au nimbe doré a des gestes de désolation, et l'autre, renversée en arrière, contemple le Crucifié. Au pied de la croix, figuré à toute petite échelle, un cavalier casqué est démonté et décoiffé par le bond en avant fait par son cheval. Peut-être s'agit-il d'une évocation originale du centurion...

4/ Denis, Sérusier.

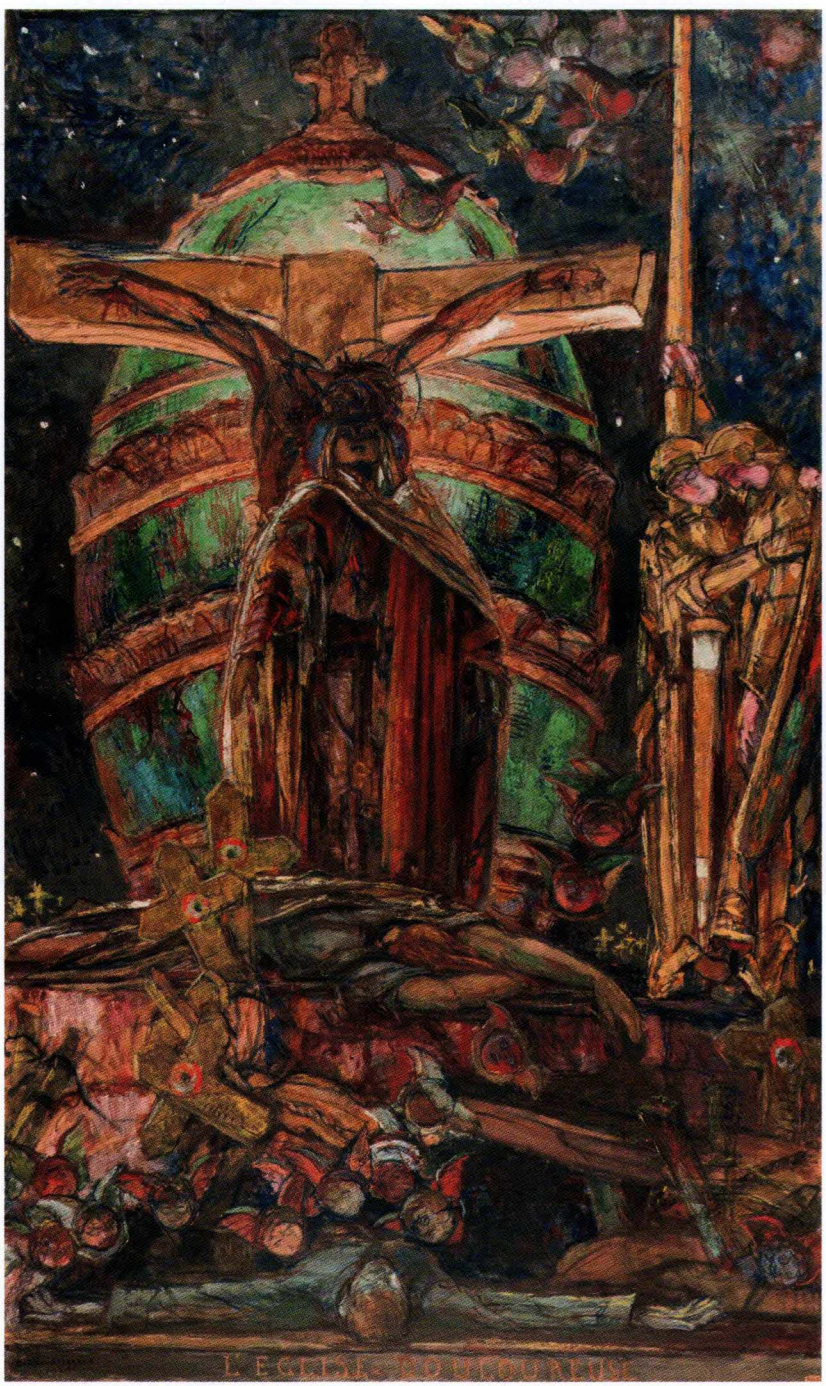
Maurice Denis (1870-1943) fut un chrétien fervent, auteur d'une *Histoire de l'art religieux* publiée en 1939 alors qu'il était membre de l'Institut. Il est de ceux qui illustrent le retour à la tradition, avec des tableaux religieux d'un classicisme hérité des primitifs italiens. En 1919, il fondera avec quelques autres artistes les Ateliers d'art sacré, qui se proposent de combattre la décadence de l'art religieux saint-sulpicien et de réconcilier l'art moderne et l'Église.

Il a peint plusieurs Crucifixions qui sont toutes très marquées par la dévotion au Sacré Cœur. La première, *L'Offrande du calvaire*, date des années 1890 (huile sur toile ; coll. particulière[39]). Le Christ crucifié, à corps jaune (comme dans le tableau de Gauguin) et chevelure rousse, devant lequel se tiennent ou s'inclinent de part et d'autre des silhouettes en rangs parallèles successifs de couleurs vives, avec tout en haut des anges agenouillés, émerge au-dessus de volutes de nuages eux-mêmes rouges et verts. Au premier plan, en bas, un groupe de personnes vêtues de noir et vues de dos, avec l'une d'elles en chapeau ; de profil, une jeune femme portant un bouquet ; à côté d'elle, la forme d'un cercueil sur le côté duquel se lit une inscription disposée sur deux lignes : « J'ai versé telles gouttes de sang pour toi. » Des mêmes années 1890, un Crucifié vert placé sur une croix jaune émergeant en position haute, dans l'image, d'un fond de même couleur parsemé de feuillages verts. Dans la même veine, un petit tableau étroit et tout en hauteur, *Sacré-Cœur crucifié*, de 1894, avec autour d'un Crucifix juché sur un support à deux marches deux enfants de chœur porteurs de cierges allumés, quatre silhouettes féminines vêtues de blanc et, vue de dos, au premier plan, une femme bras levés implorant le Crucifié porteur d'un petit soleil à la place du cœur.

Le Sacré-Cœur, une huile sur toile de 1916 (98 x 107 cm ; Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice-Denis[40]) [fig. 10] est sans doute la Crucifixion de Maurice Denis la plus « engagée » du point de vue religieux, dans la mesure où elle renoue avec le climat paisible et recueilli des œuvres de dévotion, de manière encore plus explicite que les deux dont il vient d'être question. Le Christ en croix est vu en effet avec les yeux d'un spectateur qui se serait rapproché de lui plus que de coutume dans l'histoire de l'art, et plus également que dans les tableaux précédents. Le paysage lugubre est délimité par un barbelé qui rappelle que l'on est alors en pleine guerre. La Vierge pose la tête, tel saint Jean lors de la dernière Cène, sur le cœur flamboyant de son fils. Cette crucifixion s'accorde avec ce que l'artiste pensait de l'art religieux : « ne faites pas du Christ un danseur, non plus un Apollon. Faites-en le Christ de votre cœur. » Par sa simplicité

figurative, sa naïveté, ses couleurs plates et ses contours nets, elle est un mélange subtil de Fra Angelico et d'Art nouveau. Son *Sacré-Cœur* sera repris en vitrail dans la chapelle du prieuré de Saint-Germain-en-Laye (aujourd'hui conservé au musée départemental Maurice-Denis de cette ville), et dans une copie autographe de 1930 qui se trouve conservée au musée du Hiéron à Paray-le-Monial.

Paul Sérusier (1864-1927) est un peintre postimpressionniste associé au mouvement des nabis, qu'il a contribué à faire naître. Entré en 1885 à l'Académie Julian, il se lie d'amitié, entre autres, avec Maurice Denis, puis, au cours d'un séjour à Pont-Aven en Bretagne, avec Émile Bernard et Paul Gauguin. Il visite l'abbaye de Beuron (voir chap. 11, III/3) en 1895 à l'invitation de son ami Verkade, qui s'y est fait moine. *Le Christ blanc* est un Crucifié glorieux, se tenant en croix sans y être cloué, vêtu d'une aube qui lui descend jusqu'aux chevilles, tête droite et yeux ouverts, en quoi Sérusier fait décidément cavalier seul. Les idées de l'école de Beuron sont sans doute pour quelque chose dans l'harmonie des formes et des couleurs qui préside à son *Christ en croix* (33,5 x 19 cm) de 1916, une étude en vue de la crucifixion du baptistère de Châteauneuf-du-Faou, une peinture murale faisant partie d'un cycle commençant par l'Annonciation et se concluant par un Ressuscité dont les bras grands ouverts portent la trace évidente de sa Crucifixion.



5/ Desvallières.

Georges Desvallières (1861-1950), né à Paris, a étudié lui aussi à l'Académie Julian et a noué une relation étroite avec Gustave Moreau (voir chap. 11, II/5), qui sera l'un des témoins de son mariage et contribuera à l'orientation religieuse de son œuvre. Sa lecture de Huysmans et sa rencontre avec Léon Bloy, que lui présente Georges Rouault (voir II/8), ne seront pas pour rien dans son retour à la foi chrétienne et sa fascination pour un « catholicisme intégral ». Dès 1905, il peint *Le Sacré-Cœur*, où le Crucifié se déchire lui-même la poitrine dans un geste puissant de don de soi sacrificiel[41]. En 1910, il fonde avec Maurice Denis « Les Ateliers d'art sacré », conçus sur le modèle des corporations médiévales et visant à la rénovation de l'art chrétien.

Figure 11 : Georges Desvallières, *L'Église douloureuse*, huile sur toile, 255 x 151 cm, 1926 ; Paris, Petit Palais

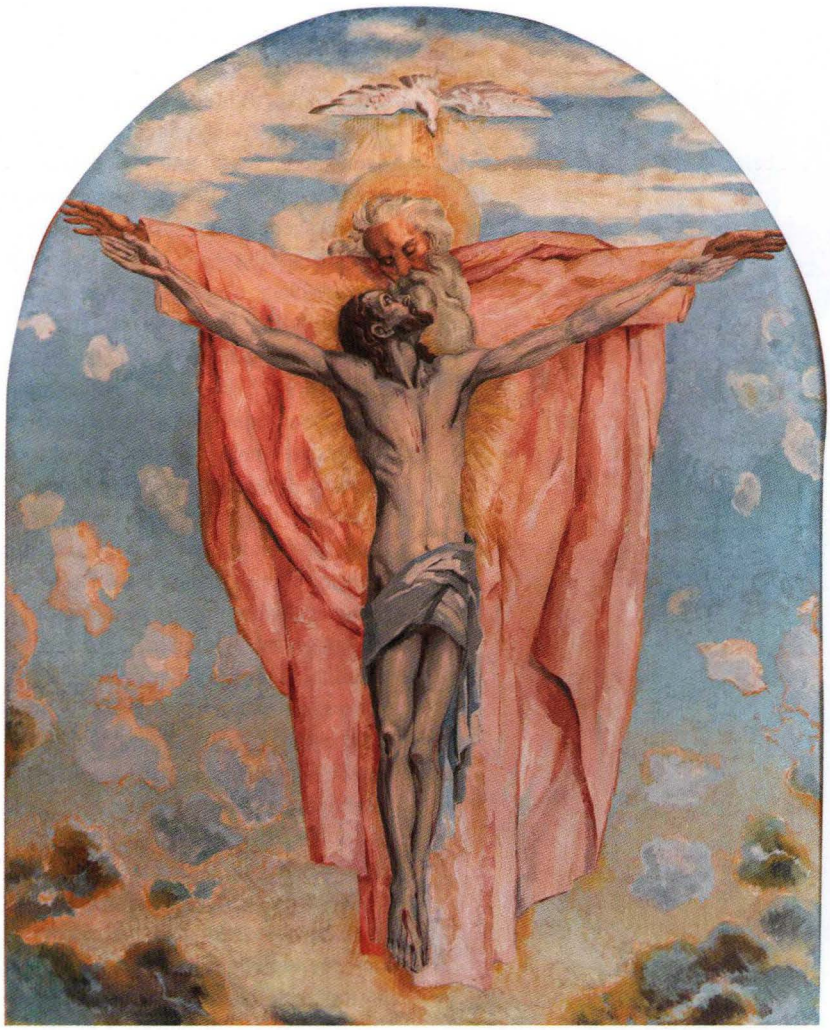


Figure 12 : Marie-Alain Couturier, *Trinité*, peinture murale, 229 x 185 cm, 1937 ; Rome, couvent Sainte-Sabine

La perte d'un fils au front, en 1915, son propre engagement militaire au cours de la Première Guerre mondiale expliquent sans doute la noirceur de son style et sa relative violence (*Sacré-Cœur dans un éclatement*, 1925[42]). En 1929, il remplacera Georges Rouault, qui vient de démissionner du poste de conservateur du musée Gustave-Moreau à Paris.

Un seul Golgotha à trois croix, semble-t-il, dans son œuvre : *Le Grand Sacrifice du Calvaire* de 1924, composition monumentale (3,75 x 12,73 m : de telles dimensions font penser au Tintoret, voir chap. 9, II/3), faisant partie du décor de la chapelle de Saint-Privat[43]. Le Christ en croix a été associé par lui, dans la plupart de ses créations sauf une (*Kyrie eleison, Le Bon Larron*, 1913[44]), à des figures de femmes, tel *Le Christ des midinettes*, une planche de la Société Saint-Jean datée de 1911 où deux femmes en chapeau se tiennent au pied de la croix. Mais le plus souvent il s'agit d'une femme seule, Marie (*Annonciation*, 1928 ; *Ave Maria*, 1936) ou d'un couple de femmes (*L'Église douloureuse*, 1926 ; Paris, Petit Palais[45]) [fig. 11], où l'étroit contact physique entre elles et la tête du Crucifié semble très proche de celui du Christ et de Marie dans *Le Sacré-Cœur* de Maurice Denis (voir II/4). Sous le Christ en croix et les deux femmes contre lui, pêle-mêle, plusieurs croix timbrées de manière tricolore et des corps d'hommes morts étendus par terre, avec une nuée d'angelots déjà présents dans l'angle supérieur gauche du tableau.

6/ Couturier.

Marie-Alain Couturier (1897-1954) rejoint en 1919 les Ateliers d'art sacré fondés par Georges Desvallières et Maurice Denis. Puis il entre chez les Dominicains en 1925, sans cesser de peindre. Il deviendra codirecteur de la revue *L'Art sacré* avec le père Pie-Raymond Régamey[46]. Il va constituer une « autorité » et un exemple à suivre, jusqu'à nos jours, en matière de rapport entre les commandes d'Église et les artistes contemporains, que ceux-ci soient croyants ou non, pourvu qu'ils soient talentueux[47]. Le paradoxe est que les crucifixions provenant de son pinceau, souvent des peintures murales, comme celle de la chapelle du Petit-Séminaire de Montbrison, ou le Christ en croix apparaissant à Marie lors de son Annonciation, peuvent être qualifiées de classiques voire de pieuses. La plus originale, d'après nous, et en même temps la plus dévote, est celle qu'il a peinte pour l'oratoire du maître général de l'ordre de saint Dominique au couvent Sainte-Sabine, sur l'Aventin à Rome (fig. 12), où le Christ paraît crucifié dans les bras du Père et se retourne vers Lui – l'intuition sous-jacente plonge ses racines dans l'art médiéval (voir chap. 6, I/3 : le tableau de Semitecolo), mais n'avait plus guère été illustrée depuis lors[48]. Une intuition comparable inspirera, sensiblement dans le même temps, un artiste suisse comme Louis Rivier dans sa peinture d'abside du temple de Saint-Jean-de-Cour à Epalinges près de Lausanne[49].

7/ Gaudí, Subirachs, Mani i Roig.

Antoni Gaudí (1882-1926), l'architecte de la très fameuse cathédrale de Barcelone dédiée à la Sagrada Familia, déclarée basilique et consacrée comme telle

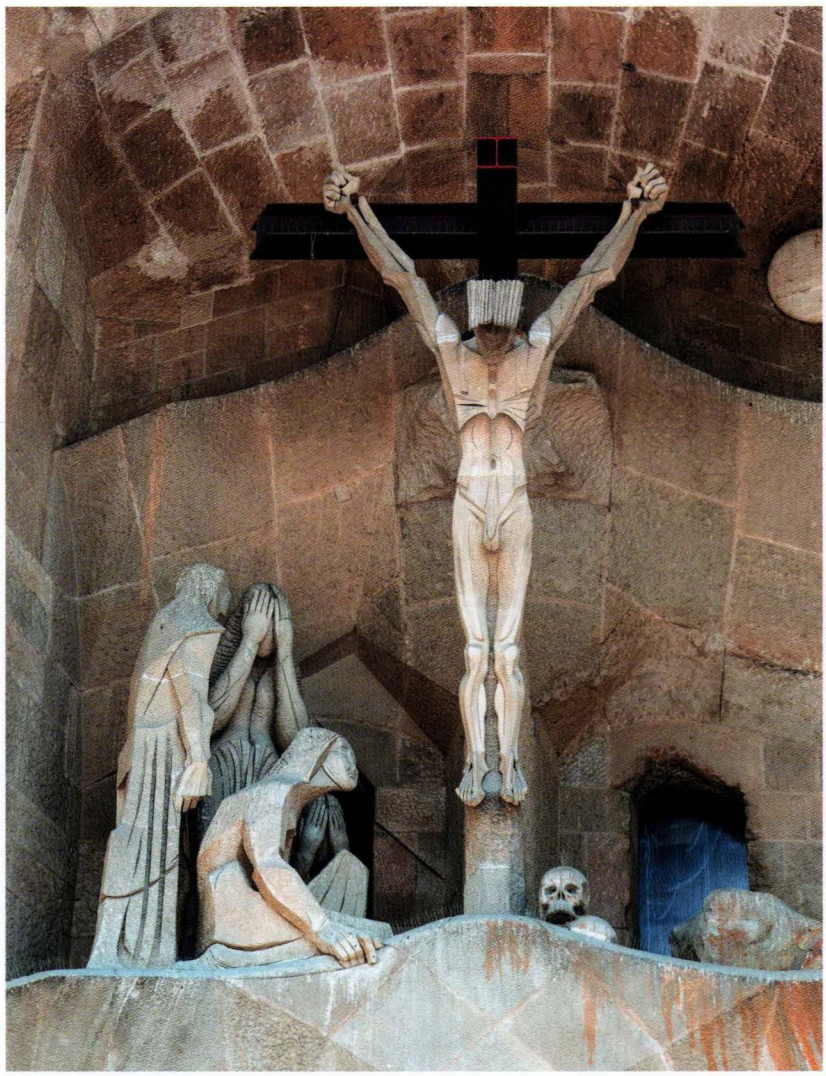


Figure 13 : Josep Maria Subirachs, *Crucifixion*, après 1987 ; Barcelone, cathédrale Sagrada Familia

par Benoît XVI en 2010, néanmoins toujours en chantier bien qu'elle ait commencé d'être construite dès les années 1920, était aussi sculpteur. Il mourut avant d'avoir pu achever les sculptures de la façade. Elles furent finalement exécutées, dans le respect des indications qu'il avait laissées, par le sculpteur Josep Maria Subirachs (1927-2014), à partir de 1987. Le Calvaire couronne le décor à trois étages de la façade de la Passion, juste au-dessus de celui où sont associés le Portement de croix, le Voile de Véronique et deux soldats casqués impassibles. Il ne comporte que le Christ, seul Crucifié, sans les larrons (fig. 13). Sa tête est couronnée d'une forme plate bipartite et striée, d'interprétation malaisée (ses cheveux ?). Il est intégralement nu, svelte mais musculeux, cloué par les poignets à une poutrelle métallique en forme de croix mais disposée horizontalement, la tête dans le strict prolongement de son corps mais inclinée, les bras formant un angle aigu, motif de l'art post-tridentin (voir chap. 9, I/7) qui était devenu relativement rare, et les pieds reposant sur un socle en pierre indépendant de la croix. Quatre femmes sont au pied de la croix sur la gauche, deux debout dont l'une se prend la tête dans les mains, et deux autres accroupies ou agenouillées[50]. À droite, le crâne d'Adam, sur le sol, est la seule présence identifiable.

Un sculpteur dont Gaudí fut très proche, Carles Mani i Roig (1866-1911) est l'auteur d'un Crucifix présentant deux caractéristiques peu fréquentes, la tête renversée en arrière et tournée vers le ciel, et les deux jambes pliées, les deux pieds étant superposés et fixés à la croix par un unique clou. Ce Crucifix a deux versions, l'une en bois, l'autre en métal. Celle en bois est placée sous un dais au centre à l'intérieur de la Sagrada Familia : le Crucifié fixe le ciel, la tête complètement renversée en arrière. L'autre a été conçue pour la chapelle privée de l'étage noble de la Casa Battló à Barcelone, où elle est encore conservée.

8/ Rouault.

Georges Rouault (1871-1958) a commencé sa formation chez un maître verrier, ce qui peut contribuer à expliquer les traits noirs de sa peinture, pareils aux vergettes d'un vitrail. Cet artiste occupe une place à part dans la peinture de la première moitié du XXe siècle dans la mesure où c'est l'un des rares, avec Maurice Denis, qui aient confessé leur appartenance au monde religieux ; ses sujets en relèvent. La conversion du peintre au christianisme serait due en grande partie à la rencontre de Léon Bloy (dont Rouault s'est éloigné par la suite) et aussi à celle du Père Vallée, dominicain rencontré chez des amis (Mme Piot), qui le prépara à la première communion (après 1910)[51]. Chrétien engagé depuis l'âge de vingt ans, Rouault fréquenta ces autres « pèlerins de l'absolu » que furent Joris-Karl Huysmans (converti au catholicisme, grand défenseur de Gustave Moreau), Léon Bloy, Jacques et Raïssa Maritain, André Suarès[52]. Il en fut très marqué. Son style

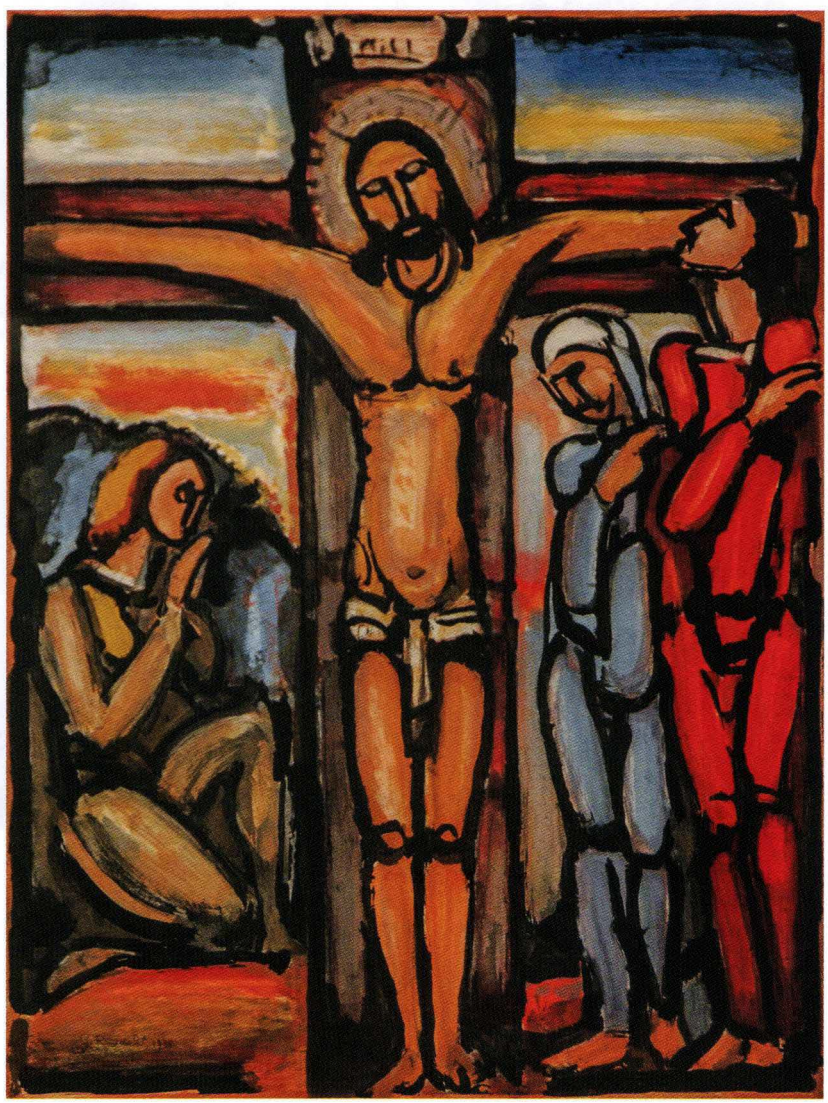
évolua et acquit une sérénité grandissante, dont témoignent même ses Christ de la Passion et de la Crucifixion.

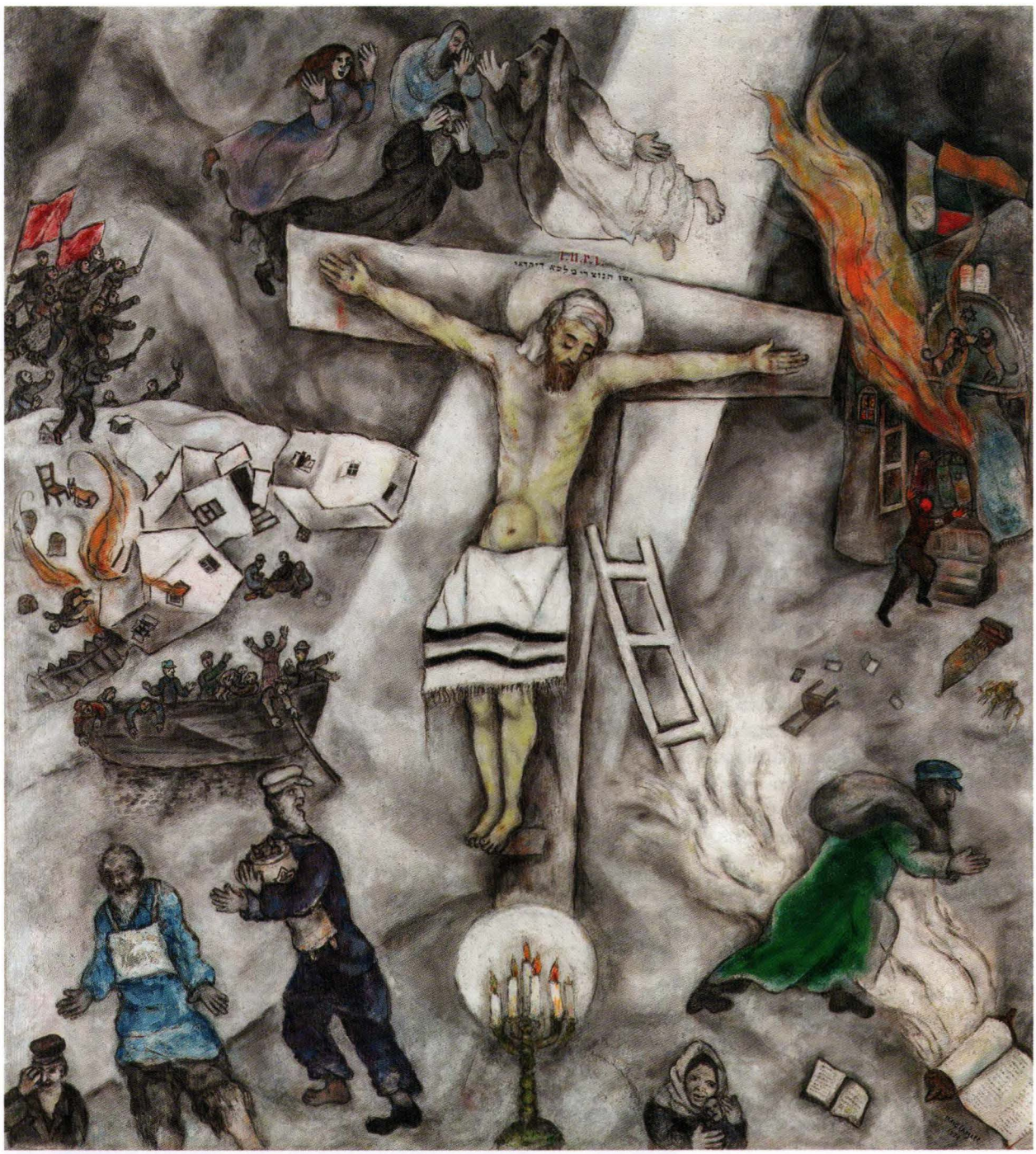
D'après nos relevés, un sujet revient constamment dans son œuvre, au moins trente-cinq fois : la Sainte Face, qui pourrait être le sujet le plus couramment traité ou le motif le plus fréquent dans l'œuvre de Rouault[53]. Son principal concurrent pourrait être néanmoins la Crucifixion (le Christ y est parfois flanqué des deux larrons[54], ou d'un seul[55], parfois assisté de Marie et Jean[56], mais le plus souvent il est non seulement le seul Crucifié mais rigoureusement seul[57], et le paysage alentour n'y a pas la moindre importance), ou encore le Christ ressuscité apparaissant torse nu avec les marques de sa Passion (où le paysage, un bord de mer, tient en revanche une place certaine)[58]. L'unité entre ces trois sujets est chez cet artiste très profonde non seulement du point de vue thématique, évidemment, mais aussi du point de vue stylistique : son Christ crucifié est étrangement calme, comme le Christ de la Sainte Face ou son Ressuscité. On ne le dira pas impassible : au contraire, la souffrance l'a envahi, mais sans le dominer. Elle ne lui laisse pas la liberté de manifester beaucoup au-dehors, à moins qu'il ne faille dire de lui qu'il est entièrement concentré au-dedans, sur autre chose que la souffrance elle-même. Mais son Christ n'est pas démonstratif, ni même calmement pathétique, il est éloquent, ce qui est tout autre chose.

Le style de Rouault « rompt avec l'art religieux officiel de l'époque, qui était académique et souvent sans âme [...] le Christ est cloué en croix bras levés au-dessus de la tête ». De l'ensemble émane une impression d'offrande, de consentement, d'accomplissement, et même de douceur, qui se retrouve dans toutes les crucifixions de cet artiste[59]. La plupart des Crucifixions de Rouault ont un Christ aux yeux fermés ; mais la tête est quelquefois inclinée voire couchée sur l'épaule droite, ainsi dans les planches 35 et 73 du *Miserere*, et quelques tableaux (des gouaches sur papier)[60]. Mais tout se passe comme si, au fur et à mesure qu'il représentait le Christ en croix, Rouault avait trouvé plus juste de lui faire redresser la tête, comme dans une bonne dizaine de Crucifixions de lui, ou de ne la lui incliner que légèrement sur l'épaule droite – ainsi dans l'une des plus hiératiques et impressionnantes, de 1936, conservée dans la Collection Robert et Sandra Bowden (fig. 14)[61]. Elle est parfois légèrement rejetée en arrière, mais le plus souvent presque droite voire tout à fait droite, comme le reste du corps lui-même parfaitement vertical, tandis que les bras sont presque horizontaux – sauf exception, quand le Christ les lève en Y au-dessus de sa tête, comme en un geste de prière[62] –, et en tout cela, le traitement de ce thème rapproche Rouault des artistes de la période de l'art roman.

En 1948, Rouault a brûlé 315 de ses œuvres en présence d'un huissier. À sa mort, en 1957, le gouvernement français lui a fait des obsèques nationales, qui ont été célébrées à Paris, en l'église Saint-Germain-des-Prés. Son prestige

Figure 14 : Georges Rouault, *Christ en croix*, aquatinte, 64 x 46 cm, 1936 ; coll. part.





n'a cessé de croître depuis, non seulement en Europe, mais aussi au Japon et en Corée.

9/ Chagall, Hirszenberg, Levy.

L'œuvre d'un Marc Chagall (1880-1985), peintre d'origine juive né à Vitebsk en Biélorussie, et que son père prenait avec lui pour l'emmener dans ses visites à un peintre d'icônes, a fait une première visite en France en 1910 et s'y fixe définitivement en 1922. Il a puisé une bonne part de son inspiration dans l'Ancien Testament, mais aussi dans certains pas-

Figure 15 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, huile sur toile, 154 x 139 cm, 1938 ; Chicago, The Art Institute

sages du Nouveau – et dans les paysages de Terre sainte, où il se rend en 1931.

Le motif du Crucifié revient plus de trois cent soixante fois dans son œuvre, à toutes les périodes de sa création[63]. Cette « citation » ou réquisition picturale est peut-être l'une des premières occurrences d'un « décloisonnement confessionnel » des figures fondatrices des religions qui avait jusqu'alors beaucoup joué en sens unique : le christianisme a volontiers multiplié les images d'Abraham et de Moïse depuis des siècles, l'art de l'islam, en particulier la miniature persane, célèbre de son côté un certain nombre des prophètes bibliques[64] qui sont considérés comme des prédécesseurs de Muhammad, « sceau de la prophétie », tandis que le judaïsme n'avait vraiment pas tendance à en faire autant pour celles du Christ ou de la Vierge. Le Christ en croix, il est vrai, est souvent retouché par l'artiste, notamment en ceci que le Crucifié est revêtu par lui en général du *tallith*, le châle de prière juif, en guise de *perizonium* autour des reins, au point que l'on peut légitimement s'interroger : ce crucifié est-il le Rédempteur chrétien ou un martyr juif[65] ? Le motif, sous le pinceau de cet artiste, peut revêtir plusieurs sens qui ne s'excluent pas les uns les autres et évoquer Jésus en tant que membre du peuple juif, figure centrale du christianisme et paradigme des malheurs contemporains du peuple juif voire de l'humanité maltraitée, comme cela est explicitement suggéré dans *La Crucifixion blanche* de 1938 (huile sur toile, 154 x 139 cm, 1938 ; Chicago The Art Institute[66]), un tableau peint au lendemain de la trop fameuse Nuit de cristal en Allemagne, Autriche et Tchécoslovaquie (9-10 novembre 1938), peut-être l'un de ses tableaux les plus fameux (fig. 15). Loin d'être anecdotique et purement autobiographique, c'est l'une des meilleures clefs qui soient pour entrer dans l'œuvre de Marc Chagall. Celle-ci, au total, apparaît comme une quête personnelle de longue haleine, celle d'une perspective religieuse universelle, qui fait du peintre non pas l'inventeur d'un propos syncrétiste mais un visionnaire, un précurseur de « l'esprit d'Assise[67] », et de son œuvre une prophétie iconique. Datant de la fin des années 1930, *La Crucifixion blanche* se lit clairement comme le symbole de l'homme et du peuple juifs persécutés, image à laquelle Chagall s'identifie et qu'il relie à une période qui s'annonce particulièrement tragique. Il est intéressant de relever ici que l'artiste a souvent traité les thèmes théophaniques de l'Ancien Testament[68]. Au premier rang de ceux-ci se trouvent incontestablement, *ex aequo*, le Buisson ardent et l'Hospitalité d'Abraham, que l'artiste a abordés l'un et l'autre une vingtaine de fois, ce qu'aucun autre peintre n'a fait au XXe siècle ni d'ailleurs, autant que l'on sache, auparavant[69]. Il est clair que Chagall ne saurait y avoir mis l'une ou l'autre des significations christologique ou trinitaire que l'interprétation chrétienne a données par exemple de la visite des trois anges chez Abraham, en chargeant l'art d'en témoigner, dès le VIe siècle[70]. Les trois visiteurs,

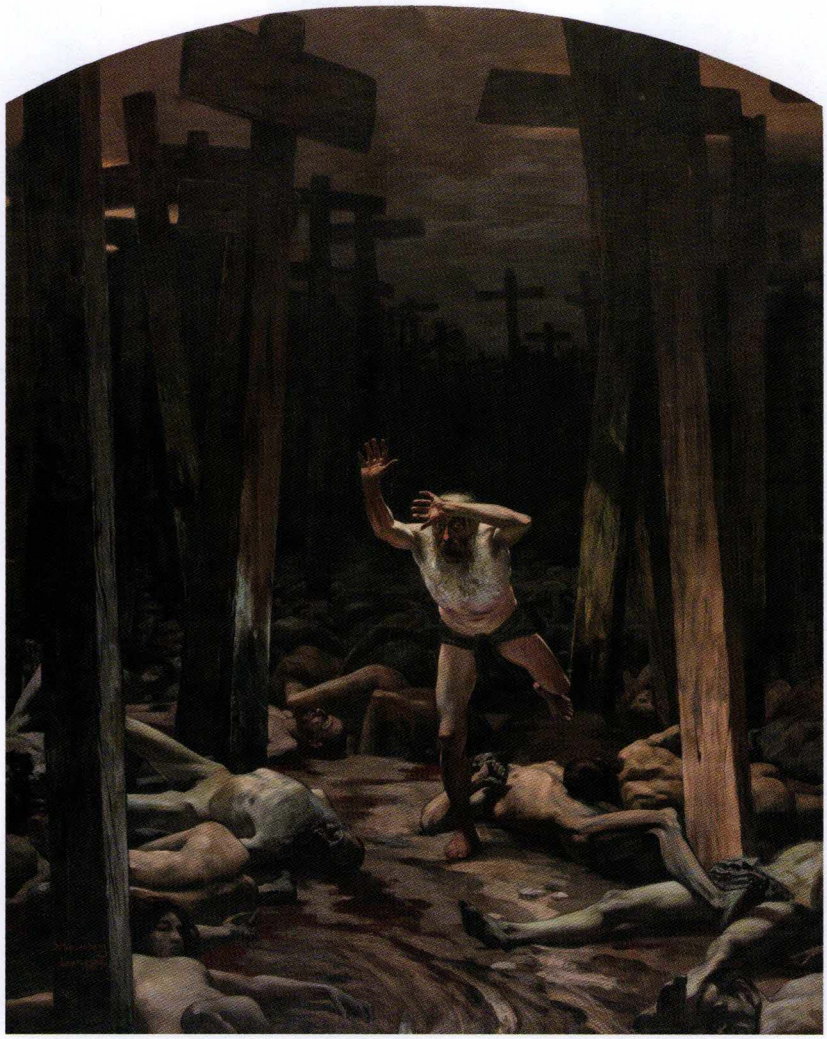


Figure 16 : Samuel Hirszenberg, *The Wandering Jew*, huile sur toile, 343 x 293 cm, 1899 ; Jérusalem, Israël Museum

JUIF
EMMANUEL LEVY 1963

chez Chagall, sont rendus par des figures d'anges, conformément à l'interprétation juive du chapitre 18 du livre de la Genèse. Pour autant, la scène ne perd rien de sa dimension sacrée[71].

Que Chagall n'ait pas hésité à « rhabiller » le Crucifié en adulte juif revêtu, en guise de *perizonium*, d'un châle de prière juif, ne l'a pas empêché d'accepter de réaliser de très beaux vitraux pour des églises et des cathédrales, avec un Crucifié porteur d'un linge « anonyme » autour des reins : ainsi à la cathédrale de Reims, où son vitrail d'abside se voit depuis l'entrée, dans l'axe de la nef principale.

Par ailleurs, Chagall n'est ni le premier ni le dernier artiste juif qui a réquisitionné la Crucifixion pour dénoncer l'antisémitisme sous toutes ses formes[72]. L'un des premiers qui l'aient fait pourrait être Samuel Hirszenberg (1865-1908), un peintre juif polonais, par une peinture de 1899 (huile sur toile, 343 x 293 cm ; Jérusalem, Israel Museum) où l'on voit un vieillard juif ayant pour tout vêtement un *perizonium* courir affolé dans une forêt de crucifix, sur un sol jonché de cadavres (fig. 16)[73].
Comme Chagall, d'autres peintres juifs reprendront à leur compte le motif du Juif en croix, tel Emmanuel Levy (1900-1986), fils de migrants juifs russes, dans sa toile de 1942 (Ben Uri Gallery and Museum, Londres) intitulée d'une manière qui réussit à dire l'essentiel en deux mots : *Our Story, Your Story* (« Notre histoire, votre histoire »), ou le *titulus* traditionnel INRI a été remplacé par un écriteau avec un seul mot allemand : *Jude* (« Juif ») [fig. 17[74]], le vaste châle prière et les *tefillin* (les « phylactères ») achevant de confirmer l'identité du Crucifié. Un autre peintre juif, Moshe Castel (1909-1991), fils d'un rabbin respecté, est l'auteur de deux Crucifixions réalisées au cours de la Seconde Guerre mondiale, deux toiles visiblement influencées à la fois par Rouault et Chagall[75].

Figure 17 : Emmanuel Levy, *Our Story, Your Story,* huile sur toile, 102 x 78 cm, 1942 ; Londres, Ben Uri Gallery and Museum

10/ Clarke, Jones.

Harry Clarke (1889-1931, Irlande) a réalisé en 1920 le carton d'un vitrail monumental qui a pris place au-dessus de l'autel de l'église Saint-Joseph-de-Terenure, à Dublin[76]. On y retrouve les bras du Crucifié formant un angle aigu, qui semble être redevenu un motif de prédilection de l'art, au cours de la première moitié du XXe siècle. Comme ce Christ a déjà visiblement la trace de la plaie du côté qui lui a été infligée par le coup de lance, l'évangile de Jean inviterait à y voir un Crucifié ayant déjà rendu l'âme, n'était le fait qu'il se tient impeccablement droit, et que son port de tête plaide plutôt en faveur d'un Christ encore ou de nouveau vivant.
Un autre peintre anglais, David Jones (1895-1974) est l'auteur en 1925 d'une Crucifixion paisible intitulée *Sanctus Christus De Capel-Y-FFin* (Tate Cross Purposes)[77] : le Crucifié, dont la plaie au côté (gauche) saigne, et qui a la tête inclinée sur l'épaule gauche, est seul, sans témoin aucun, sa croix est faite de deux troncs d'arbre, il y est cloué par trois clous, elle se dresse dans un paysage de collines pentues entre lesquelles passe un torrent avec un petit pont, une chapelle, un oiseau dans le ciel et un âne en train de brouter, paysage familier du peintre ou de son commanditaire, auquel renvoie la fin du titre de cette gouache et encre sur papier (19 x 13 cm). De nouveau le retour au triclavisme aboutit à l'improbable superposition des deux jambes, cette fois-ci de la gauche sur la droite.

III/ EN DIRECTION DE L'ABSTRAIT

Il se pourrait que l'art abstrait, appliqué à la Crucifixion, ait eu des antécédents dans l'art allemand avant même la Première Guerre mondiale, chez un peintre comme Wilhelm Morgner (1891-1917), né à Soest, qui a exercé le métier de peintre en *free lance* à partir de 1909, et traité plusieurs sujets bibliques à sa façon tels que *Le Fils prodigue* ou *L'Entrée à Jérusalem*. La Crucifixion a fait partie de ses sujets de prédilection. Il a accordé le primat à la couleur, par exemple dans un *Calvaire* de 1912 (130 x 104 cm), une *Érection de la Croix*, puis un tableau intitulé *Männer vor dem Gekreuzigten* (« Hommes devant le Crucifié », 60 x 50 cm).

1/ Picasso.

Pablo Picasso (1881-1973), peintre espagnol, s'est installé à Paris à partir de 1904. L'on a soutenu un peu hâtivement que « de 1892 à 1973, à toutes les époques de sa création, les crucifixions sont présentes et s'intègrent dans la trilogie mythique "corrida, Minotaure et crucifixion", qui révèle l'attrait de l'artiste pour les grands mythes méditerranéens, mais aussi pour l'héritage chrétien et la sensibilité proprement espagnole à la mort et au drame[78] ». Vérification faite, cette affirmation est exagérée, ou du moins est abusivement sommaire et demande à être précisée. Enquête faite, le Christ en croix et la Crucifixion n'occupent dans l'œuvre prolifique de Picasso qu'une place relativement modeste qui consiste pour l'essentiel en une peinture polychrome, une seule, célébrissime, réalisée en 1930, et treize dessins en 1932 exécutés en septembre-octobre 1932 à Boisgeloup près de Gisors, dans l'Eure[79]. Pour le reste, ce sont aussi un tout premier dessin en 1896-1897, où le Crucifié arbore une tête animale[80], puis quelques autres, des esquisses rapidissimes, en 1892[81], 1902, 1903[82] et 1917[83], un dessin très soigné des années 1915-1918[84], quelques esquisses encore, en 1952 et 1959, et c'est tout[85]. Ensuite, plus une seule Crucifixion de la main de Picasso dans les années qui lui restent à vivre, qui furent particulièrement productives...

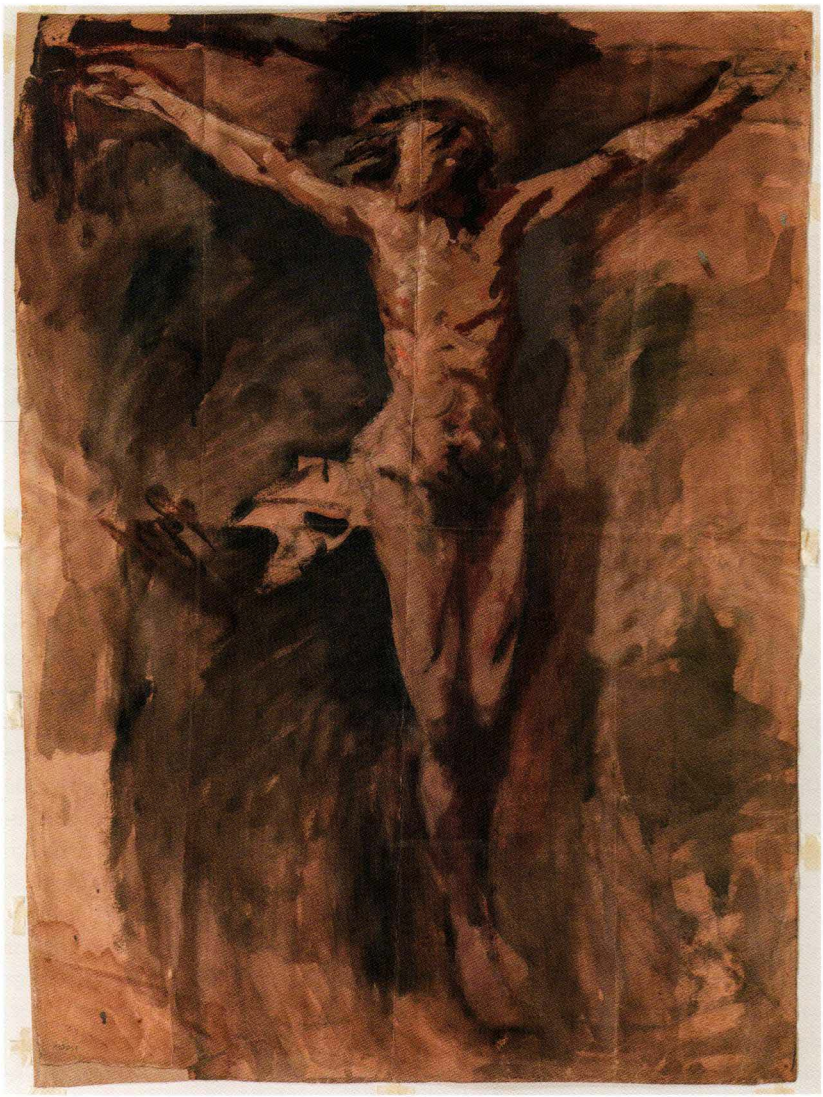


Figure 18 : Pablo Picasso, *Christ crucifié*, huile et fusain sur papier, 73,5 x 54,4 cm, 1896-1897 ; Barcelone, Museo Picasso

La toute première de lui que l'on ait conservée date des années 1896-1897, c'est une huile et encre sur papier (73,5 x 54,4 cm) donnée par Picasso lui-même, en 1970, au musée Picasso de Barcelone. Le corps du Crucifié est humain, sauf la tête, qui est celle d'une bête à quatre pattes, bélier ou cerf, les cornes en moins (fig. 18). Et la toute dernière, sous bénéfice d'inventaire, est un dessin à l'encre sur papier, de 1952.

Très souvent citée et reproduite est *La Crucifixion*, une huile sur contreplaqué aux couleurs violentes, de dimensions moyennes (51,5 x 66,5 cm) [fig. 19], qui a été peinte en un jour, le 7 février 1930[86] ; elle est conservée à Paris, au musée Picasso[87]. « L'artiste garda pour lui ce tableau. À sa mort les héritiers [...] en firent don à l'État français[88]. » En raison sans doute de sa complexité, rendue insolite par son style et par les multiples figures qui la peuplent, ce tableau a suscité de nombreux commentaires. Il brasse pêle-mêle des éléments iconographiques traditionnels, des références aux arts premiers et à la tauromachie. Il est d'interprétation d'autant plus difficile que cette élaboration puissante et originale opère de nombreux changements d'échelle sans transition. Elle paraît cependant moins énigmatique « si on la place dans le contexte de l'intérêt des surréalistes pour les pratiques religieuses et les formes d'art primitives étudiées en tant que manifestations de la nature irrationnelle de l'homme[89] ». Nombreux sont les motifs renvoyant au récit de la Passion dans les évangiles : les pleurs de Marie et de Jean ; les dés du tirage au sort de la tunique du supplicié ; le centurion à cheval et le porte-lance (fondus en un seul rôle, celui d'un picador), etc.[90]. Cette composition est marquée par la douleur et l'angoisse. Le calvaire est peint comme un scénario « aveugle » – aucun regard n'apparaît – dont les acteurs sont des marionnettes jouant une pièce dont ils ne savent pas le sens et que seul connaît un mystérieux tireur de ficelles.

Le Christ crucifié, dont les bras forment un V, est au centre de la composition, « à symétrie classique », les personnages s'équilibrant de part et d'autre[91]. Le Crucifié ainsi que la Vierge, que la douleur fait hurler, lui donnant un faciès bestial, forment la seule partie non colorée. Ils se détachent sur fond noir, allusion aux ténèbres de la sixième heure. Un homme sur une échelle cloue le bras droit, seule partie du corps du Christ colorée, parce qu'elle n'est pas encore clouée. Les pieds reposent sur un *suppedaneum*. Les deux corps qui gisent sur le sol en bas à gauche pourraient être ceux des deux larrons. Tel un picador, le centurion donne le coup de lance. Près d'elle, une figure énigmatique, le visage tourné vers la droite ; un peu plus loin, une énorme figure au visage jaune et rouge coiffé de plumes pourrait symboliser le soleil (et des « lunettes de soleil »). En dessous, Marie Madeleine a la tête de mante religieuse, les bras levés et les doigts crispés. En bas, les soldats jouent aux dés la

tunique du Christ. Au haut et à gauche, l'éponge, énorme rocher vert.

Cette peinture fut vite tenue pour majeure. De nombreux artistes l'ont scrutée, parmi lesquels Francis Bacon, Graham Sutherland[92], Tinguely, Antonio Saura, Arnulf Rainer[93]. Certains théologiens aussi s'y sont intéressés. Paul Tillich y voyait « la meilleure peinture religieuse contemporaine de caractère protestant[94] ». Même si elle fut liée aux drames intimes de la vie affective de l'artiste[95], elle témoigne de l'intérêt du peintre pour le thème de la crucifixion, à la fois du point de vue plastique et du point de vue thématique – bien malin qui dira si l'un des deux points de vue avait le pas sur l'autre. Quoi qu'il en soit, Picasso y est revenu deux ans plus tard. Entre le 17 septembre et le 21 octobre 1932, il réalisa en effet à Boisgeloup (d'où le nom qui les désigne), une série de treize dessins sur le thème de la crucifixion (fig. 20), en s'inspirant des œuvres de Matthias Grünewald (voir chap. 8, II/1, fig. 15)[96]. Ils furent reproduits l'année suivante dans le premier numéro de la revue *Le Minotaure*, dans une mise en page de Brassaï – dans la même livraison, on trouve un article de Jacques Lacan sur « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'existence » : le thème du corps morcelé et recomposé sera décisif dans la genèse de la pensée de Lacan. Il semblerait toutefois que Picasso ne soit pas revenu sur ce thème dans la suite de son immense création, ce qui ne manque pas d'intriguer... Il aura été néanmoins pour l'artiste aussi obsédant que celui de la corrida[97]. Picasso a d'ailleurs dit un jour à André Malraux : « Nous les Espagnols, c'est la messe le matin, la corrida l'après-midi, le bordel le soir » ; si hétérogènes soient-elles, ces trois expériences, ou plutôt ces trois rituels, dans sa pensée, semblent être placés sous le signe unique du sacrifice.

La *Crucifixion* de Picasso est saluée dans toutes les histoires de l'art du XXe siècle comme une œuvre capitale.

Figure 19 : Pablo Picasso, *La Crucifixion*, huile sur contreplaqué, 51,5 x 66,5 cm, 1930 ; Paris, musée Picasso

Figure 20 : **Pablo Picasso,** *La Crucifixion*, encre de Chine sur papier, 34 x 51 cm, 19 septembre 1932 ; Paris, musée Picasso

On est tout prêt à le croire. On peut même, en suivant l'analyse qu'en a fait un Alain Jaubert, se rendre à la justesse de ce diagnostic[98]. Mais ce tableau ne saurait symboliser l'espérance. Il est de ce fait dépourvu de ce minimum de congruence avec ce que la foi chrétienne comprend, enseigne et célèbre de la croix du Christ. Installé dans un chœur d'église (et reproduit à une échelle supérieure), il ne parviendrait sans doute pas à focaliser la prière d'une assemblée de croyants, même en Allemagne. Faute de préparation, les fidèles fuiraient ou s'en détourneraient, et n'auraient d'ailleurs pas forcément tort de la renvoyer au musée. Certains crieraient même au scandale. Une telle œuvre n'est pas d'Église, elle ne rassemblerait pas mais diviserait. Un même diagnostic s'applique, nous semble-t-il, aux Crucifixions plus proches de nous dans le temps de Rainer, Dalí, Saura, Baselitz, Congdon, etc.

2/ Gleizes.

Albert Gleizes (1881-1953) fut à la fois un artiste et un théoricien. Cofondateur du Salon d'automne en 1903, il exposa avec Delaunay, Metzinger et Picasso au Salon des indépendants, publia en 1912 l'essai *Du cubisme*, mouvement artistique dont il fut l'un des principaux représentants, et en 1923 *La Peinture et ses lois*, une réflexion sur l'art religieux du Moyen Âge. Il se convertit au catholicisme en 1941. En 1952, il exécuta les fresques de la chapelle des Fontaines à Chantilly (une chapelle récemment détruite)[99].

Il a réalisé plusieurs tableaux sur la Crucifixion, qui ont tous un schéma de composition invariable, avec, bien reconnaissables en dépit du travail de l'abstraction, le Christ en croix au centre, la Vierge à gauche et saint Jean à droite (fig. 21 : 117,5 x 77,3 cm, de 1935)[100]. La Crucifixion fait parfois partie d'un triptyque (*Crucifixion, Christ en gloire, Transfiguration*, huile sur toile, 288 x 200 cm chaque tableau, 1943 ; Lyon, musée des Beaux-Arts[101]).

Albert Gleizes (1881-1953) fut à la fois un artiste et un théoricien. Cofondateur du Salon d'automne en 1903, il exposa avec Delaunay, Metzinger et Picasso au Salon des indépendants, publia en 1912 l'essai *Du cubisme*, mouvement artistique dont il fut l'un des principaux représentants, et en 1923 *La Peinture et ses lois*, une réflexion sur l'art religieux du Moyen Âge. Il se convertit au catholicisme en 1941. En 1952, il exécuta les fresques de la chapelle des Fontaines à Chantilly (une chapelle récemment détruite)[99].

Il a réalisé plusieurs tableaux sur la Crucifixion, qui ont tous un schéma de composition invariable, avec, bien reconnaissables en dépit du travail de l'abstraction, le Christ en croix au centre, la Vierge à gauche et saint Jean à droite (fig. 21 : 117,5 x 77,3 cm, de 1935)[100]. La Crucifixion fait parfois partie d'un triptyque (*Crucifixion, Christ en gloire, Transfiguration*, huile sur toile, 288 x 200 cm chaque tableau, 1943 ; Lyon, musée des Beaux-Arts[101]).

3/ Bacon, De Maistre.

Francis Bacon (1909-1992), un isolé aux tendances expressionnistes, est un peintre anglais né à Dublin et vivant à Londres à partir de 1925. Il prend la décision de devenir peintre en 1927 ; et à partir de cette date, pour le restant de sa vie, il sera hanté par les images de la Crucifixion perçue comme le haut lieu d'une défiguration. Après une carrière de décorateur d'intérieur, Bacon se met à peindre en autodidacte.

Dès 1927, il esquisse des figures qui témoignent en faveur d'une sorte d'obsession créatrice de la Crucifixion. Il en reste des traces parlantes, qui ont en commun de figurer un homme aveugle ou yeux fermés, nu, le sexe en général bien visible mais parfois doté d'un cache-sexe, ayant le corps disposé comme celui d'un crucifié, mais sans que la croix soit visible[102]. Les suivantes iront dans le sens d'une abstraction croissante, en rendant le corps de plus en plus abstrait, ou en le fragmentant. Deux exemples datés de 1933 nous sont conservés, qui témoignent de sa méditation créatrice active autour de ce schéma figuratif. L'un est une peinture blanche sur fond noir, réduite à une sorte de squelette, la traverse de la croix, couleur bois, se devinant à peine (huile sur toile de 62 x 48,5 cm)[103] ; l'autre est un Crucifié au torse puissant, peint pour moitié en rouge vif et pour l'autre, couleur de chair, avec quelques côtes saillantes, à côté d'un crâne vu de profil, le tout sur un fond noir en bas et jaune en haut (huile sur toile, 111,5 x 86,5 cm, 1933 ; coll. particulière). Ces deux peintures feraient suite à sa découverte des œuvres de Picasso de 1930 (le tableau polychrome) et 1932 sur le sujet (les dessins Boisgeloup, voir III/1/)[104].

Juste avant la fin de la Seconde Guerre mondiale puis dans les années qui suivront, la Crucifixion lui inspire de nouveau plusieurs tableaux, ayant de moins en moins de rapport avec le christianisme comme tel. « C'est peut-être le plus chrétien des peintres du XXe siècle, c'est certainement le plus

Figure 21 : Albert Gleizes, *La Crucifixion*, huile sur toile, 117,5 x 77,3 cm, 1935 ; coll. part.

impitoyable[105]. » Le plus chrétien, c'est une façon de dire à tout le moins discutable : Bacon est ici représentatif du rapport de bien des peintres du XXe siècle à la Crucifixion : non seulement il ne se considère pas comme un croyant, mais il trouve risible la foi dans l'au-delà, et le déclare ; et s'il s'empare de la structure formelle du sujet, c'est, en écartant son contenu religieux, pour s'exprimer, comme il l'a précisé lui-même : « L'art européen comprend un tel nombre de grandes peintures de la crucifixion, que c'est *a magnificent armature on which you can hang all types of feeling and sensation* ("une armature magnifique à laquelle vous pouvez relier toutes sortes de sentiments et de sensations")[106]. » Autrement dit, la Crucifixion est pour lui une structure utilisable à diverses fins, et un lieu d'identification ou d'affirmation de soi proche de l'autoportrait, et de manière plus générale un véritable filon. Le thème croix/crucifixion, chez lui, est récurrent[107] et s'intègre à une vaste réflexion sur la désagrégation ou la déformation optique, dont la Crucifixion est comme la clef. Cet homme à l'esprit tortueux et angoissé, fortement marqué par la boucherie dans laquelle il avait travaillé dans sa jeunesse, va peindre des silhouettes décomposées, des amas de chair et des personnages défigurés. Athée, il voit dans la Crucifixion du Christ un « simple aspect des comportements humains, une manière de se comporter envers autrui[108] ».

Cette opinion paraît encore optimiste quand on examine le premier des triptyques que ce thème lui inspire. Peint en 1944[109] et intitulé *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (« Trois études pour des figures à la base de la Crucifixion »), il a été exposé pour la première fois à la Galerie Lefèvre de Londres en avril 1945 et se trouve aujourd'hui dans cette ville, à la Tate Britain[110]. Commence à cette occasion son exploration des morceaux de chair que seule une bouche ouverte sur une dentelure rend vaguement humaine. La souffrance a pris si bien le dessus que toute trace de sacrifice consenti, de contemplation, de témoignage, de transcendance en est absente. Même la croix est introuvable. Elle réapparaît fugitivement dans son tableau de 1950 intitulé *Fragment d'une crucifixion* (huile sur toile, 140 x 108,5 cm, 1950 ; Eindhoven, The Stedelijk van

Figure 22 : Francis Bacon, *Fragment d'une crucifixion*, huile sur toile, 140 x 108,5 cm, 1950 ; Eindhoven, The Stedelijk van Abbemuseum

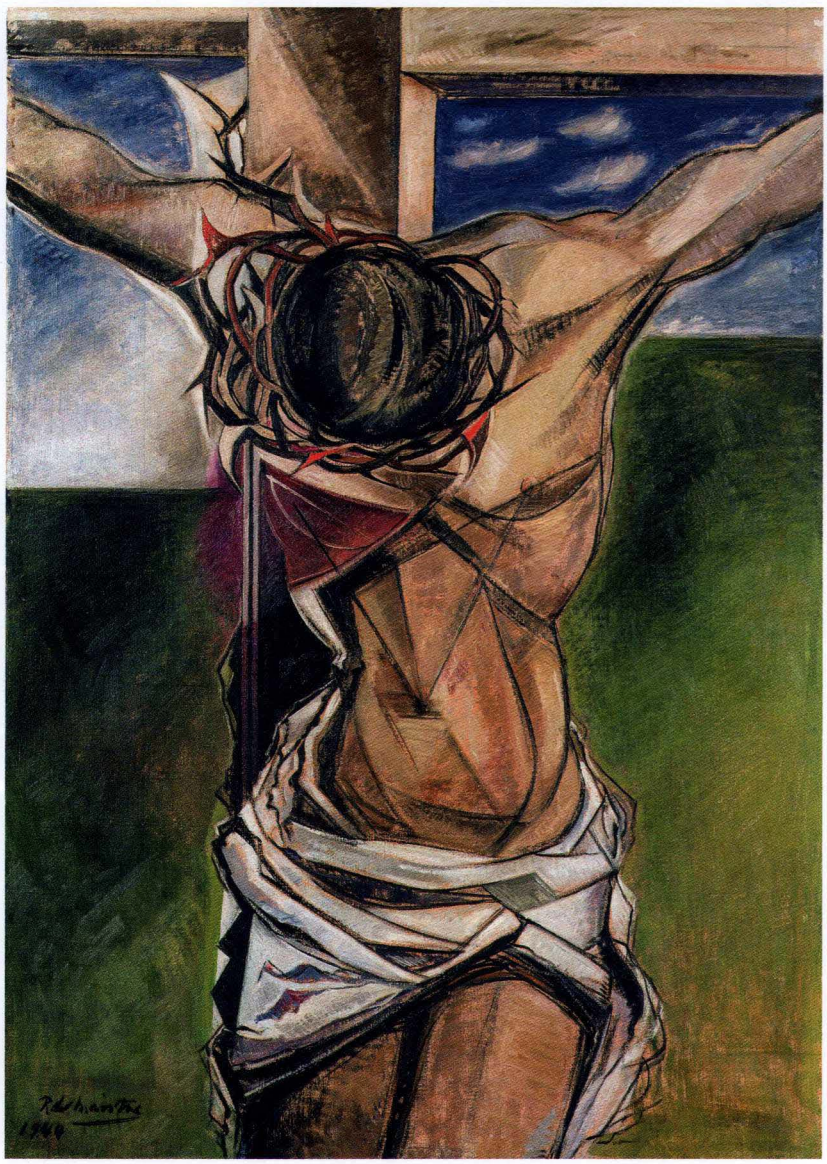
Abbemuseum) [fig. 22][111]. À la place du Crucifié traditionnel au corps normalement constitué, l'artiste a peint sur une croix en forme de tau deux paquets de chair sanglante à l'aspect incertain, dont l'une est dotée d'une bouche hurlante et l'autre semble décapitée. Le reste de la toile a été laissé en grande partie vierge – il est à peine esquissé, avec, en fond de scène et en guise de mont Golgotha, une bande bleue représentant la mer avec, au premier plan, des personnages et une automobile. Ce contraste absurde entre la violence de la scène qui se déroule sur la croix et la banalité du fragment de quotidien qui apparaît en arrière-plan ne fait que renforcer le sentiment d'une douleur atroce, indicible, sur fond d'indifférence implacable. Suivront d'autres triptyques. Il est permis d'en penser autant de triptyques ultérieurs, ainsi de *Crucifixion* et de *Trois études pour une crucifixion* (huile sur toile, 198 x 150 cm chaque toile, New York, Solomon R. Guggenheim Museum), terminé de justesse pour l'exposition de Londres en 1962[112], ou pour un troisième triptyque de la même veine, réalisé en 1965 (*Three Figures in a Room*) ; et de partager à ce sujet la « totale consternation » de ceux qui ont découvert l'œuvre à l'exposition[113].

Roy de Maistre, alias Leroy Leveson Laurent Joseph de Maistre (1894-1968), né en Australie, a passé trois ans de sa vie en Europe (à Londres, ensuite en France, à Paris et à Saint-Jean-de-Luz) puis, une fois rentré en Australie, s'est consacré à la peinture. Il reviendra en Angleterre en 1930 pour ne plus la quitter et y deviendra proche de Francis Bacon. Il est depuis lors considéré comme un artiste britannique. Il a peint dès les années 1930 et jusque dans les années 1950 plusieurs Christ en croix. L'un d'eux, qui date des années 1942-1944, a été présenté lors d'une exposition de 2010 en Grande-Bretagne[114] ; un autre, de 1957, appartient à un triptyque, mais ici et là le Crucifié est figuré en silhouette entière, les yeux clos, avec la tête reposant paisiblement sur l'épaule droite ; les autres sont représentés seulement en buste avec le départ des bras, et ont tous en commun un Christ à la tête complètement affaissée par-devant, si bien que l'on ne voit que le sommet de son crâne, coiffé d'une importante couronne d'épines (fig. 23)[115].

4/ Fautrier.

Jean Fautrier (1894-1964) intéresse notre recherche dans la mesure où il a composé deux Crucifixions fort différentes l'une de l'autre mais ayant en commun une économie de moyens tendant vers l'abstraction. La première, une huile sur toile de 155,5 x 90 cm, qui date de 1927[116], présente un Crucifié mort,

Figure 23 : Leroy Leveson, *La Crucifixion*, huile sur toile, 130 x 91,5 cm, 1944 ; Leicester, New Walk Museum and Art Gallery (Royaume-Uni)



la tête relâchée, inerte, dont on ne voit pas le visage, masqué par la chevelure. La seconde, peinte deux ans plus tard (1929), et conservée aux musées du Vatican, montre un Christ en croix couronné, droit comme un I, frontalement disposé, dans une attitude hiératique.

5/ Jawlensky, Soutter.

Alexej von Jawlensky (1864-1941), peintre russe naturalisé allemand en 1934, commença sa carrière comme officier, où il parvint au grade de capitaine de la Garde impériale à Saint-Pétersbourg. À l'âge de trente-deux ans, il comprit que ce n'était pas sa voie, fit une tentative pour entrer à l'Académie de la ville, puis décida de voyager en Europe. Il se fixa à Munich en 1896, se rattacha alors au courant expressionniste et adhéra au groupe du « Cavalier bleu » (*der Blaue Reiter*) de Kandinsky et Franz Marc, auquel se ralliera aussi Paul Klee. En raison d'une arthrose de plus en plus douloureuse au poignet, il fut dans l'incapacité physique de peindre à partir de 1937, ce qui ne lui épargna pas d'être déclaré artiste dégénéré par les nazis. Son rapport au christianisme s'est exprimé surtout par nombre de Saintes Faces relevant peu ou prou de l'art abstrait par leur construction extrêmement schématique. En revanche, il semblerait que la création de Jawlensky, pour des raisons qui restent à comprendre, se soit tenue à l'écart de la Crucifixion, même si la croix est clairement évoquée dans un certain nombre de ses Saintes Faces, par les traits correspondant aux nez et aux yeux[117].

Les raisons de ne rien montrer de l'œuvre de Louis Soutter (1871-1942) sont différentes, puisque deux de ses œuvres, datées respectivement de 1937 et de 1942, ont pour sujet le Christ en croix. Car cet artiste n'a jamais appartenu à aucun courant précis de l'art de la première partie du XXe siècle, et l'on est en droit de douter qu'il soit pertinent de le rattacher à l'art abstrait. Mais surtout, la noirceur de ces deux Crucifiés nous semble n'avoir rien à dire de plus que ce que l'on trouve de tragique dans les œuvres de Nolde ou de Dix (sur l'œuvre de ce dernier, voir chap. 14, I/1 et fig. 1).

CONCLUSION

Au cours de la première moitié du XXe siècle, la Crucifixion est un sujet qui fut souvent réquisitionné pour exprimer le traumatisme de la Première Guerre mondiale, puis celui de la montée du nazisme et des pogroms. Ce lien renforcé à l'actualité dramatique du moment a eu pour effet, ce n'est pas étonnant, de distendre voire de faire oublier celui que ce sujet entretenait à l'origine avec la mise à mort sur le Golgotha, dans les années 30 de l'ère commune, devant les murs de Jérusalem, de trois condamnés parmi lesquels Jésus de Nazareth. De fait, les calvaires à trois croix ont alors tendance à se raréfier – les tableaux de Nolde, Stuck, Corinth, Sassu forment à cet égard un groupe minoritaire et isolé –, et en tout état de cause la présence de soldats romains ou de dignitaires juifs est carrément gommée. Les renvois aux malheurs de l'époque contemporaine des artistes, par l'insertion de motifs explicites aisément identifiables (soldats de la Première Guerre dans les tranchées, croix de cimetières à timbre tricolore chez Desvallières ; Juifs en fuite ou crucifiés, soldats nazis, synagogues en flammes chez Chagall), à l'inverse, apparaissent en bonne place. Deux processus se sont alors combinés comme jamais auparavant : l'expression de la douleur extrême (Nolde, Corinth, Ernst, Birkle, Leroy Leveson), voire du désespoir (Grosz, Servaes), et la dé-figuration, celle-ci étant poussée très loin par des artistes comme Picasso et Bacon, ce qui n'a pas empêché, *de facto*, la constitution d'un pôle résistant capable de préserver la célébration de ce sujet, l'empêchant de sombrer dans l'horrible et l'inhumain, et de continuer de lui conférer une véritable dignité (Gauguin, Redon, Kandinsky, Rouault, Denis, Chagall). La proportion de Crucifixions susceptibles de conserver une fonction dans la prière des assemblées chrétiennes est néanmoins en chute libre, même là où il reste possible au spectateur, mais cela devient exceptionnel, de croiser le regard du Crucifié (van de Woestijne). Les occurrences deviennent très fréquentes, en revanche, d'un Crucifié dont la tête est tombée par-devant, complètement relâchée, les cheveux achevant de dérober son visage (complètement, et non plus à moitié comme chez Velázquez : voir chap. 9, IV/3) et de rendre impossible la rencontre que peuvent souhaiter les croyants contemplant leur Sauveur en croix. Cet état de chose contribuera sans doute à préparer la redécouverte de l'icône en Occident[118]. Peut-être aussi éclaire-t-il *a contrario* l'abstention de certains artistes liés par leur activité aux sujets chrétiens mais qui semblent n'avoir pas fait de Crucifixion.

13

ENTRE TRADITION ET CRÉATIVITÉ : LA CRUCIFIXION DANS L'ORTHODOXIE CONTEMPORAINE (XIXe-XXIe SIÈCLE)

INTRODUCTION

I/ L'ART MONUMENTAL DANS LES PAYS ORTHODOXES
1/ Monastère de Rila, Bulgarie
2/ Christ-Sauveur, Moscou
3/ Sauveur du Monde, Adwa, Éthiopie
4/ Saint-Vladimir, Kiev, Ukraine
5/ Saint-Alexandre-Nevsky, Abastumani, Géorgie
6/ Sainte-Trinité, Sibiu, Roumanie
7/ Saint-Sauveur-sur-le-Sang-Versé, Saint-Pétersbourg
8/ Saint-Sava, Belgrade

II/ L'ART MONUMENTAL DANS LA DIASPORA ORTHODOXE
1/ Saint-Spyridon, Trieste, Italie
2/ Saint-Nicolas, Nice, France
3/ Notre-Dame-de-Kazan, Moisenay, France
4/ Dormition de la Vierge Marie, cimetière Olšany, Prague
5/ Iconostases peintes par Jerzy Nowosielski, Pologne
6/ Saint-Antoine-le-Grand et Dormition de la Mère de Dieu, Vercors, France
7/ Saint-Nicolas, Washington DC, et Saint-Séraphin, Santa Rosa, Californie
8/ Sainte-Résurrection, Vienne, Autriche

III/ LES ICONOGRAPHES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, ENTRE TRADITION ET CRÉATIVITÉ
1/ Léonide Ouspensky
2/ Archimandrite Zenon
3/ Isaac Fanous
4/ Julia Stankova
5/ Greta Leśko
6/ Natalya Rusetska
7/ Nikola Sarić

CONCLUSION

INTRODUCTION

Les XIXe, XXe et XXIe siècles se caractériseront, dans bien des pays de tradition orthodoxe, par des changements politiques qui auront de fortes répercussions sur la vie ecclésiale. La situation économique, de pauvreté généralisée, le pouvoir absolu des tsars en Russie, la participation à la Première Guerre mondiale, qui comporta un nombre de victimes très élevé pour tous les belligérants, la richesse concentrée entre les mains de très peu de propriétaires, et le sous-développement, du point de vue industriel, de la Russie du XIXe siècle, prépareront le terrain de la révolution d'Octobre. Depuis 1917, la Russie, les pays d'Europe orientale (Bulgarie, Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne, Roumanie) et ensuite la Yougoslavie et l'Albanie (jusqu'aux années 1960) vivront dans un climat de terreur et de mort instauré par ce qu'il est convenu d'appeler « le bloc soviétique ». Celui-ci provoqua des millions de morts – spécialement parmi les croyants de toutes les religions –, des destructions d'églises et de trésors artistiques (parmi les plus célèbres, l'église médiévale Saint-Pierre-et-Paul d'Erevan fut détruite en 1930 pour construire un cinéma, et la cathédrale du Saint-Sauveur à Moscou fut dynamitée sur l'ordre de Staline en 1931), la transformation de monastères historiques russes (dans les îles Solovki) en terrible goulag. La conclusion d'années de dramatiques souffrances fut sanctionnée par la chute du mur de Berlin le 9 novembre 1989 et par la publication du 8 décembre 1991, de la part des dirigeants de la Russie, de l'Ukraine et de la Biélorussie, d'une déclaration selon laquelle l'Union soviétique était dissoute. La nouvelle situation, unie à la possibilité d'être baptisé et de pratiquer de nouveau son propre credo, favorisa un renouveau de la foi orthodoxe, la construction de nouvelles églises et la restructuration de chefs-d'œuvre du passé.

Dans le même temps, dans chaque recoin du monde de la diaspora orthodoxe furent fondés des lieux de culte liés aux diverses Églises orthodoxes : celles-ci sont des exemples particulièrement intéressants des différents degrés d'appropriation des modèles occidentaux, en particulier au XIXe et durant la première moitié du XXe siècle et, par la suite, d'un retour systématique aux modèles iconographiques « néo-byzantins », courant qui s'est imposé – même dans la richesse de sensibilité et des traités artistiques différents – dans la quasi-totalité des églises orthodoxes de la diaspora et des pays historiquement orthodoxes.

Au cours des dernières décennies du XXe siècle, certains iconographes se distinguent par leur propre excellence artistique, vécue toujours à l'intérieur d'un contexte de prière, d'ascèse et de célébrations liturgiques profondément ancrées dans la tradition orthodoxe. Le XXIe siècle voit la floraison d'un groupe fourni d'iconographes, parmi lesquels beaucoup sont nés après la chute du mur et ont grandi dans la possibilité de dialoguer sur la foi, de se confronter aux points de vue divers de l'art chrétien, de connaître le patrimoine byzantin-orthodoxe et d'apprendre les techniques antiques avec la liberté d'écrire des icônes dans un style particulier et original.

I/ L'ART MONUMENTAL DANS LES PAYS ORTHODOXES

1/ Monastère de Rila, Bulgarie.

Saint Jean de Rila, ermite canonisé par l'Église orthodoxe, a fondé le monastère de Rila au Xe siècle. Sa demeure d'ascète et sa tombe sont devenues des lieux sacrés et ont été transformées en un ensemble monastique qui a tenu un rôle important dans la vie spirituelle et sociale de la Bulgarie médiévale. Au XVe siècle, le monastère fut pillé et fermé par les Ottomans, puis reconstruit par la communauté locale. Ravagé par un incendie au début du XIXe siècle, l'ensemble a été rebâti entre 1834 et 1862 et peint par certains des meilleurs peintres d'icônes et sculpteurs sur bois bulgares, des écoles de Bansko et Samokov. Ce monument caractéristique de la Renaissance bulgare (XVIIIe-XIXe siècle) symbolise la prise de conscience d'une identité culturelle slave après des siècles d'occupation. Le monastère occupe une superficie totale de 8 800 m² et les quatre sections du monastère disposent de plus de 300 cellules de moines. Érigée entre 1834 et 1837, l'église principale de la Nativité[1] remplace un édifice antérieur. Coiffée de cinq coupoles aveugles, elle est constituée de deux chapelles latérales et de trois niches d'autel. Les murs du narthex extérieur sont richement décorés avec des scènes du Jugement dernier, de l'Apocalypse, et des épisodes historiques comme la chute de Constantinople. Bien que de nombreux artistes du pinceau et du burin aient participé aux magnifiques peintures murales qui ornent l'intérieur, seul Zahari Zograf (1810-1853) a laissé son nom. La Crucifixion peinte après la scène du crucifiement selon un schéma typiquement occidental, comporte le Crucifié au centre, en présence de la Mère en train de s'évanouir à la vue du Fils mort et de Jean avec le centurion. Ressortent dans les fresques de Rila le talent de Zograf, son don d'observation et de coloriste ainsi que son prodigieux talent artistique.

2/ Christ-Sauveur, Moscou.

Il s'agit de la principale et aussi d'une des plus célèbres cathédrales de Moscou, auprès de laquelle siège le patriarcat de Moscou. Elle a survécu à trois régimes politiques et à une démolition. Elle fut édifiée une première fois entre 1839 et 1883 en mémoire de la victoire de la Russie sur la Grande Armée de Napoléon Ier (en 1812) et des soldats russes morts pendant cette guerre. Sa construction a cependant connu un début difficile, en 1817 sur le mont des Moineaux, mais ce site s'avéra rapidement inapte à une telle construction, et le projet fut reporté et déplacé au bord du fleuve Moskova, en face du Kremlin. La première pierre fut posée le 10 septembre 1839, en présence du métropolite de Moscou et

des membres de la famille impériale. On y célébra le centenaire de la guerre patriotique en 1912, puis le tricentenaire du règne de la dynastie des Romanov, en 1913. C'est alors que l'édifice obtint le statut de siège du patriarcat, et le 5 novembre 1917, pour la première fois depuis qu'il avait été aboli par Pierre le Grand, un patriarche y fut élu, en la personne de Tikhon (r. 1917-1925), qui sera canonisé en 1989. La cathédrale resta par la suite le centre de l'Orthodoxie russe.
Dynamitée par Staline en 1931, elle devait être remplacée par le palais des Soviets, et couronnée par une statue de Lénine d'une centaine de mètres de hauteur. Le projet fut interrompu par la Seconde Guerre mondiale et remplacé par la plus grande piscine à ciel ouvert au monde à la fin des années 1950. En février 1990, le Saint-Synode adressa une requête au gouvernement russe afin de rebâtir la cathédrale sur son emplacement initial. C'est en 1994 que commencèrent les travaux de reconstruction, et en 2000 que la nouvelle cathédrale a été bénie. Elle a deux niveaux au-dessus du sol et comporte une grande partie souterraine, avec un musée.
Dans le décor intérieur, des épisodes de la vie terrestre du Seigneur sont mêlés à des scènes de l'histoire biblique et russe ; ils sont disposés de haut en bas, du centre vers la périphérie : « Tous les éléments symboliques du sanctuaire de la cathédrale du Sauveur reflètent sa consécration en l'honneur de notre Seigneur et illustrent l'histoire de sa vie terrestre, de sa Nativité aux derniers jours, à la Crucifixion et à l'Inhumation[2]. » Dans le cycle de la Passion, la représentation des scènes est très marquée par des influences d'origine occidentale. Dans l'*Ecce Homo*, le Christ est seul devant une entrée obscure, les mains liées et un bâton en main, le regard dirigé vers le ciel, extatique comme les Crucifiés de Guido Reni (voir chap. 9, II/7) ; il porte une lourde croix, sous le poids de laquelle il tombe durant la montée au calvaire et il est le seul Crucifié, sur fond de paysage avec au loin les murs de Jérusalem illuminés par le soleil qui se couche sur un ciel noir. Le corps du Christ ne comporte pas de trace de sang ni de marques de douleur, il est mort sur la croix mais apparemment détendu et inondé d'une lumière intense, presque éblouissante, qui l'illumine encore dans la scène de la Déposition de la croix.

Figure. 1 : *Crucifixion avec scènes de la vie de l'évêque Selama,* 230 x 180 cm, 1893, église du Sauveur du Monde, Adwa, Éthiopie ; British Museum, Londres

3/ Sauveur du Monde, Adwa, Éthiopie.

Probablement peinte sur un panneau de bois au milieu du XIXe siècle dans le nord de l'Éthiopie, cette peinture monumentale (230 x 180 cm) de la Crucifixion (fig. 1) fut retrouvée dans l'église du Sauveur du Monde à Adwa en 1893 par

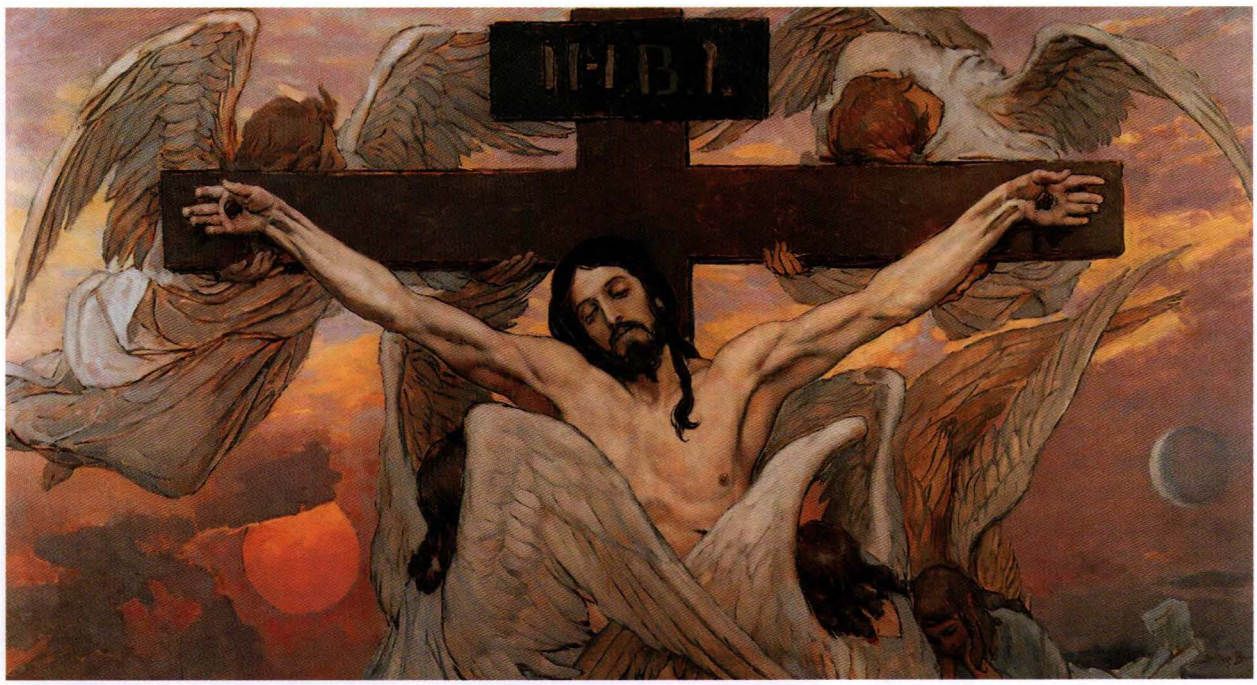


Figure 2 : Viktor Mikhaylovich Vasnetsov, fresque, début du xxe siècle ; cathédrale Saint-Vladimir, Kiev

l'explorateur et archéologue anglais James Theodore Bent. Elle était déposée par terre : après quelques négociations avec le grand prêtre local, Bent a été autorisé à l'acheter et la même année, il la confia au British Museum, où elle a été conservée dans un grand cadre en bois vernis. Le programme dans son ensemble est remarquable. Au centre, un peu décalé sur la droite, se trouve le Christ en croix, avec deux anges recueillant dans des calices le sang qui lui coule des mains, les deux larrons à petite échelle et les scènes habituelles du soldat Longinus à cheval, transperçant de sa lance le côté du Christ et du porte-éponge avec sa tige dressée jusqu'à la bouche du Christ. En dessous, entourant le pied de la croix, un groupe de femmes affligées, des larmes coulant visiblement sur leurs visages, parmi lesquelles Marie la Mère du Christ, soutenue par saint Jean l'évangéliste, et Marie Madeleine enlaçant le pied de la croix. Le sang s'écoulant des pieds du Crucifié ruisselle sur le visage d'Adam, ce qui constitue une métaphore parlante du salut. Autour de la Crucifixion, tout un puzzle de scènes supplémentaires liées à l'histoire de l'évêque Selama (Abuna Säläma), qui fut à la tête de l'Église orthodoxe éthiopienne à partir de 1841, année de son arrivée dans le pays depuis Alexandrie, alors qu'il n'avait que vingt et un ans.

Dans l'angle supérieur gauche, un ange pointe sa lance vers le temple de Jérusalem et son voile déchiré en deux (Mt 27,51). En dessous, la flagellation du Christ et la scène traditionnelle éthiopienne de *Kwerata Reesu*, du Christ en buste couronné d'épines et moqué par deux bourreaux. La troisième scène est celle du couronnement de l'empereur Tewodros II (c. 1818-1868) par l'évêque Säläma, qui a la tête couverte d'un voile rouge, à Därasge Maryam, en 1855. À côté de l'empereur se trouve sa première femme, Tewabech (1831-1858). Ensuite est représenté le voyage à cheval de l'évêque, sa réception par les prêtres de Gondär ; dans le cinquième cadre de gauche en partant du haut, Säläma est expulsé par Mahsentu, le principal responsable du système monastique d'Éthiopie, en raison d'un désaccord sur la doctrine de l'Église, en 1847. Säläma se déplace ensuite dans le Tigray, où il est accueilli par des prêtres et des moines. Le récit se poursuit au pied de la croix : Mahsentu est enchaîné et emprisonné par le roi Biru Goshu de Gojjam (vers 1800-1850) pour le punir d'avoir expulsé Säläma. La petite scène à côté du mauvais larron sur la droite montre Säläma hissé par une corde jusqu'au monastère de Däbrä Damo situé au sommet de la montagne, en 1848. Dans l'angle inférieur droit, Abuna Säläma rencontre le gouverneur Dädjazmach Wébe (1800-1867) entouré de ses troupes. Et enfin, l'évêque célèbre la messe dans l'église du Sauveur du Monde à Adwa ; il porte une couronne et des ornements liturgiques et communie les douze per-

sonnages qui l'entourent. Cette peinture est une composition tout à fait unique, où la Crucifixion, au premier plan, domine un ensemble de scènes qui, bien que situées dans la marge ou à l'arrière-plan, racontent un chapitre important de l'histoire de l'Église éthiopienne.

4/ Saint-Vladimir, Kiev, Ukraine.

En 1852, le métropolite Philarète de Moscou suggéra la construction d'une grande cathédrale à Kiev pour commémorer le 900e anniversaire du baptême de la Rous' par le prince Vladimir Ier de Kiev (Saint-Volodymyr). La dédicace solennelle de la cathédrale eut lieu en présence de l'empereur Nicolas II de Russie et de son épouse l'impératrice Alexandra Feodorovna, le 20 août 1896. L'église fut décorée en partie par des peintres russes. En particulier Wilhelm Kotarbinsky (1849-1921) et Viktor Mikhaylovich Vasnetsov (1848-1926) sont les auteurs des deux Crucifix peints dans la cathédrale. Kotarbinsky, originaire de Varsovie, a étudié et vécu longtemps à Rome, ce qui a certainement influencé sa création picturale et explique la sentimentalité de ses images, qui présentent des intrigues mythologiques et bibliques. À Rome, les frères Svedomskij, qui lui enseignèrent la langue russe, l'invitèrent à Kiev pour participer à la peinture de la cathédrale Saint-Vladimir. Dans la scène de la Crucifixion, le Christ est en croix au premier plan, avec les deux larrons crucifiés à ses côtés et deux croix dans le lointain sur la colline. Une foule le pleure ; une femme, vraisemblablement la Mère, cherche à le toucher, protégée par Jean.

Vasnetsov, fils d'une famille de prêtres, formé à l'art religieux, a peint la coupole de la cathédrale Saint-Vladimir, et aussi le bêma, les évangélistes et les prophètes, et le plafond de la nef centrale avec les trois médaillons de la Trinité. Connu pour l'image de la Vierge en pied avec l'Enfant dans les bras, qui occupe le mur principal du bêma, il choisit de représenter le Crucifié comme envoyé par Dieu le Père, figuré siégeant en trône dans le compartiment au-dessus, avec la Colombe sur la poitrine et les bras ouverts. Le Christ sur la croix (fig. 2) est peint à mi-corps, enveloppé par le jeu sophistiqué des ailes des anges qui le pleurent. Le soleil et la lune signalent le passage de la lumière aux ténèbres. Le Christ est mort en croix, paisible, son visage est détendu, au point qu'il a l'air presque souriant ; les muscles tendus des bras ne s'expliquent donc pas, invraisemblablement provoqués par les clous plantés au milieu des mains. Même la coiffe des cheveux sur le torse confirme l'attention au caractère esthétiquement recherché.

5/ Saint-Alexandre-Nevsky, Abastumani, Géorgie.

En 1898, le grand-duc Georges Alexandrovich demanda à Mikhail Nesterov (1862-1942) de travailler à l'église Saint-Alexandre-Nevsky d'Abastumani, achevée en 1896. Le peintre avait assisté dans les années 1890 Viktor Vasnetsov dans la cathédrale Saint-Vladimir à Kiev, mais Vasnetsov, ayant tout de suite compris qu'il était un artiste exceptionnel, lui donna la possibilité de travailler dans la cathédrale en toute autonomie. Pour l'église d'Abastumani, il s'agit de son premier projet de décoration d'église complètement indépendant. Il a créé et réalisé toutes les compositions. La cathédrale, dans son apparence actuelle, suscite de vives émotions et son intérieur étonne par sa beauté. Nesterov a redéfini les iconographies médiévales et les a investies d'un sentiment religieux contemporain. La fresque de la Crucifixion (fig. 3) montre le Christ mort sur la croix, la tête tombée par-devant. Sur la peau diaphane de son torse, se voit la blessure rouge de sa plaie au côté. En face de lui, du même côté, la Vierge vue de dos, enveloppée d'un long manteau blanc qui la couvre de la tête aux pieds et Jean, de profil, vêtu d'un manteau rouge sur une veste blanche. Les expressions sont d'une grande intensité émotive : la Vierge est en train de pleurer, la tête posée sur l'épaule de Jean, dont le regard paraît pétrifié. Le choix de peindre les personnages grandeur nature, tout proches les uns des autres, accentue le caractère dramatique de la scène et l'affection profonde marquée par la douleur. Nesterov a peint d'autres Crucifixions en adoptant un schéma plus classique, transformé grâce à une intense charge émotive comme cela ressort de son huile sur toile peinte en 1908, conservée à la Perm State Art Gallery.

6/ Sainte-Trinité, Sibiu, Roumanie.

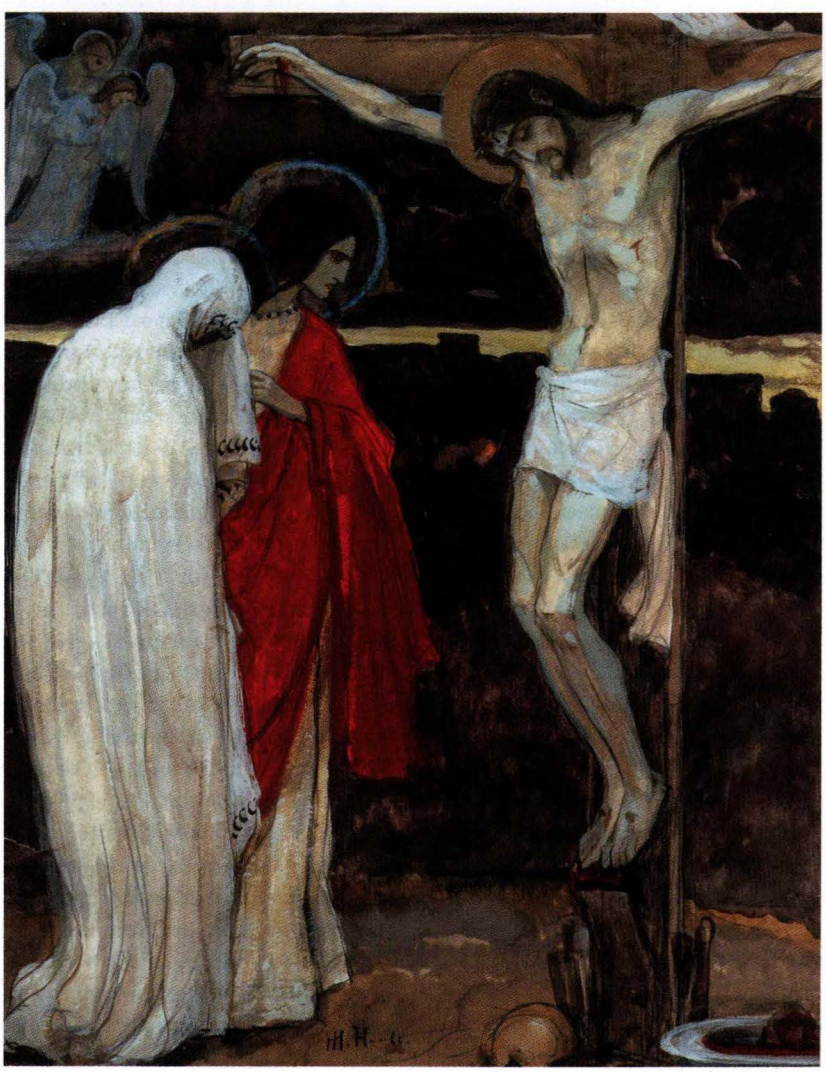
Avec près de 24 millions de fidèles, l'Église orthodoxe roumaine se classe au deuxième rang derrière le patriarcat de Moscou. La cathédrale de la Sainte-Trinité fut construite dans le style d'une basilique byzantine, inspirée de Sainte-Sophie de Constantinople, et également influencée par l'architecture des églises de Transylvanie et par des éléments baroques. L'idée de construire une cathédrale est née chez le métropolite Andrei Şaguna qui, à l'automne 1857, a demandé à l'empereur François-Joseph Ier (r. 1848-1916) de pouvoir envoyer une circulaire à son diocèse pour demander aux prêtres et aux laïcs de faire des dons. Le premier donateur fut l'empereur lui-même. La cathédrale a été construite entre 1902 et 1906 par les architectes Virgil Nagy et Iosif Kamner de Budapest. Elle fut consacrée le 30 avril 1906, par le métropolite Ioan Meţianu. La peinture de la cathédrale métropolitaine de la Sainte-Trinité à Sibiu a été exécutée sur près de cinq décennies par trois célèbres peintres d'église : Octavian Smigelschi (1866-1912), qui a peint le dôme, les quatre évangélistes et les icônes de l'iconostase dans un style qui mélange des éléments issus des peintures folkloriques roumaines et de la Renaissance ; beaucoup plus tard, sous le gouvernement du métropolite Nicholas Colan (1957-1967), l'autel et les absides latérales ont été ornés de

peintures néo-byzantines par Anastase Demian (1899-1977) et Joseph Keber (1897-1989). Peinte sur le mur à gauche de l'iconostase, la Crucifixion reprend le schéma traditionnel – avec le Christ au centre, flanqué des deux larrons, et en dessous la Vierge entourée des femmes d'un côté et de l'autre saint Jean et le centurion – avec l'addition d'une suite dynamique reliant la scène aux Myrophores se rendant au sépulcre, et au Christ apparaissant à Marie Madeleine, peintes l'une et l'autre dans le prolongement de la Crucifixion.

7/ Saint-Sauveur-sur-le-Sang-Versé, Saint-Pétersbourg.

L'église de la Résurrection du Christ (c'est son nom officiel) fut bâtie en 1883 par le tsar Alexandre III à l'endroit où eut lieu l'assassinat de son père, Alexandre II, en 1881 – à l'intérieur le ciborium, un sanctuaire très élaboré, fut construit à l'emplacement précis de l'assassinat. Les travaux avancèrent lentement et furent finalement achevés en 1907 sous le règne de Nicolas II. Pour sa forme, les architectes s'inspirèrent des églises médiévales moscovites – en particulier de la très célèbre église Basile-le-Bienheureux à Moscou – tandis que les mosaïques à l'intérieur furent réalisées par des maîtres du romantisme russe de la fin du XIXe siècle. Les murs de l'intérieur de la cathédrale sont entièrement recouverts par 7 500 m² de mosaïques. La représentation en mosaïque du Christ située sous la coupole centrale fut réalisée de telle sorte que son regard fixe toujours directement le spectateur, quelle que soit sa position dans le bâtiment. Le Crucifié (fig. 4) du mur externe est inscrit à l'intérieur d'une structure en pierre qui dessine une seconde croix. Bien qu'il ait les yeux ouverts, l'expression est pathétique, teintée de tristesse ; les bras indiquent une tension et un effort qui s'étend aux côtes, le sang est réduit mais la scène transpire la douleur. La Vierge et Jean sont représentés aux extrémités du bras horizontal de la croix. Dieu le Père assis sur un trône de chérubins flamboyants est placé au-dessus du *titulus* ; entre Père et Fils est inscrite dans un médaillon minuscule la Colombe du Saint-Esprit.

Figure 3 : Mikhail Nesterov, fresque, vers 1900 ; église Saint-Alexandre-Nevski, Abastumani, Géorgie



8/ Saint-Sava, Belgrade.

Par sa monumentalité et son élégance toute byzantine, son plan simple en croix grecque ramassée et ses dix-huit coupoles surmontées chacune d'une croix dorée en trois dimensions, l'église impressionne : c'est un monument emblématique de Belgrade d'une incomparable majesté. Dédiée à saint Sava (1175-1236), premier archevêque de l'Église orthodoxe serbe, elle a été édifiée à l'endroit où en 1595 le vizir Sinan Pacha ordonna de transférer les reliques du saint moine qui reposaient au monastère de Mileševa, en Serbie méridionale, et de les brûler sur cette colline. De la part des Ottomans, ce geste d'une portée symbolique incontestable entendait

Figure 4 : *Mosaïque*, première décennie du XXe siècle ; église Saint-Sauveur-sur-le-Sang-Versé, Saint-Pétersbourg, Russie

signifier définitivement l'opposition des Turcs aux velléités d'indépendance des Serbes. La construction de l'édifice – une réplique de Sainte-Sophie de Constantinople – a commencé en 1939, puis le chantier fut interrompu en raison des bombardements allemands de 1941, et Tito refusa de reprendre les travaux. Il fallut attendre la mort du dictateur communiste pour que l'ouvrage soit poursuivi à partir de 1985. Il fut de nouveau interrompu en 1999 par les bombardements de l'Otan sur Belgrade. En février 2004, à l'occasion du bicentenaire de la création de l'État serbe moderne, la cathédrale Saint-Sava a été inaugurée par le patriarche Pavle (r. 1990-2009), mais il reste encore à terminer sa décoration intérieure, ce qui ne sera fait qu'en 2019, pour célébrer les 800 ans de l'autocéphalie de l'Église serbe. L'inauguration solennelle de la mosaïque de la coupole a eu lieu le 22 février 2018. La surface de la mosaïque, qui représente l'Ascension du Seigneur, est de 1 248 m², son poids est de 40 tonnes. Elle se trouve à une hauteur de 65 m et constitue l'une des plus grandes mosaïques du monde.

Le projet final prévoyait l'installation dans le bêma de deux grandes mosaïques de la Crucifixion du Christ et de son Anastasis. Le schéma de la Crucifixion plonge ses racines dans les mosaïques byzantines : le Christ crucifié est au centre, mort mais hiératique, avec à ses côtés la Mère et Jean qui le désignent. La mosaïque plus récente de la Crucifixion, installée dans une église orthodoxe, sera un retour aux modèles antiques, une profusion de solennité grave et transfigurée du mystère du Christ vrai Dieu et vrai homme en croix.

II/ L'ART MONUMENTAL DANS LA DIASPORA ORTHODOXE

1/ Saint-Spyridon, Trieste, Italie.

La nouvelle église se dresse à l'emplacement même du temple antique et homonyme du XVIIIe siècle ; la communauté serbe, désireuse de construire une église plus importante, a organisé un concours public en septembre 1858, qui fut gagné par l'architecte Carlo Maciachini (1818-1899). L'église fut achevée en 1869. Le bâtiment est inspiré de l'architecture byzantine, avec un grand dôme soutenu par quatre pendentifs et quatre dômes d'angle, tandis que la façade principale rappelle le style roman italien. Même les mosaïques et les fresques de l'intérieur, réalisées en 1884 par Giuseppe Bertini (1825-1898), soulignent le sens de la monumentalité et le désir

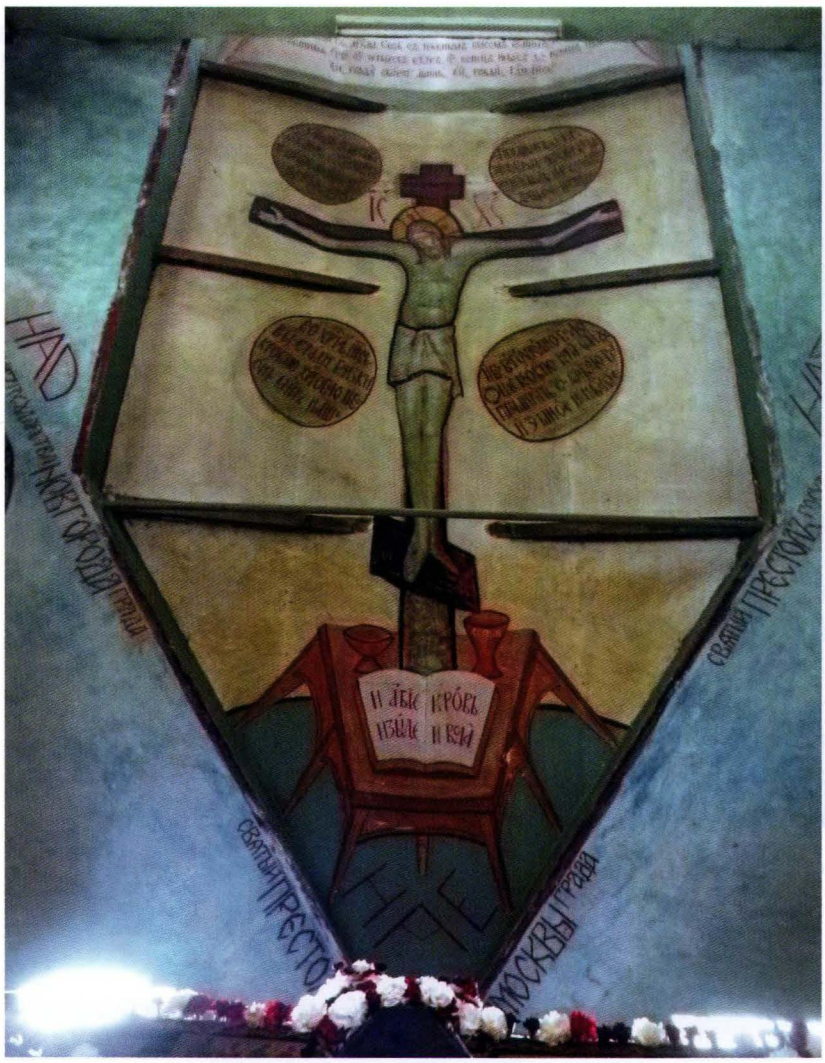


Figure. 5 : Père Grégoire Krug, fresque, début des années 1960 ; église Notre-Dame-de-Kazan, Moisenay, France

de magnificence : tout est représenté en grand format, et l'or des surfaces en mosaïque, faute de ressources, a été simulé par des surfaces peintes. Pour des raisons économiques, cependant, l'utilisation des mosaïques est limitée aux seules façades extérieures, alors qu'à l'intérieur on a uniquement essayé de transmettre cet effet, grâce aux fresques qui emploient la même technique. La Crucifixion est dans la troisième et dernière rangée supérieure de l'iconostase, entre les images du Baptême du Christ et la Sortie triomphale du tombeau. Une froide sobriété règne sur la scène : le Christ est mort en croix, entre la Mère et Jean représentés tournés vers les fidèles et pas vers le Crucifié. La Vierge a les bras ouverts, tournés vers le bas ; Jean tient de la main gauche un bâton ; le tableau ne réussit à transmettre ni la douleur de la mort, ni la force de la vie surgissant de la mort, il se limite à représenter sèchement l'évènement, inséré dans un contexte salvifique grâce à l'emplacement de la scène dans l'iconostase.

2/ Saint-Nicolas, Nice, France.

La présence russe à Nice date de la défaite de la Russie lors de la guerre de Crimée (1853-1856). Elle avait trouvé un nouveau lieu pour faire mouiller sa marine au large de Nice, qui à l'époque était territoire sarde. Une communauté orthodoxe se forma à Nice, qui fonda la première église orthodoxe d'Europe occidentale. Jugée par eux trop petite, les paroissiens voulurent une cathédrale. Elle fut bâtie de 1903 à 1912, avec l'aide de la famille impériale[3]. L'élaboration des plans fut confiée à M. T. Préobrajensky, professeur à l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg. La cathédrale, construite en croix grecque avec un volume central et cinq coupoles, représente le style « vieux russe » : richesse et exubérance des décors contrastent avec la rigueur formelle du plan. La réalisation de l'iconostase est confiée à Léonide Pianovsky qui s'inspire des exemples des vieilles églises, en particulier celles d'Iaroslav et de Moscou. La scène de la Crucifixion, avec le Christ mort au centre, entouré de peu de personnages, est au-dessus des portes royales, au centre des représentations de la Communion des apôtres que, comme d'habitude, a doublé dans les deux moments de la distribution du pain et du vin. Cet emplacement souligne la profondeur théologique de l'ensemble iconographique.

3/ Notre-Dame-de-Kazan, Moisenay, France.

Le skite (ermitage) est lié à la venue de Russes blancs orthodoxes à la suite à la révolution de 1917. Il fut conçu et construit entre 1942 et 1962, de ses propres mains, par Grigori Wendt, devenu le père Euthyme (1894-1973). Le sanctuaire est consacré à l'icône de la Vierge de Kazan, suite au don par le métropolite d'une icône la représentant. Au début des années 1960, il demanda au moine Grégoire Krug (1907-1969) de peindre l'église[4]. Les fresques furent réalisées entre 1962 et 1964 et représentent la dernière œuvre monumentale du père Grégoire, qui fut avec Léonide Ouspensky

et Photios Kontoglou, l'un des plus grands iconographes du siècle dernier. L'église a des dimensions réduites – son côté le plus long est de 16,50 m environ et sa largeur varie de 6,20 à 2,6 m –, composé d'un petit narthex qui s'ouvre sur la nef du sanctuaire. Le programme iconographique est lié à la liturgie et les murs représentent pour partie les patrons des occupants de l'ermitage. Mais Grégoire Krug, qui a contribué de manière décisive à une restauration de l'iconographie traditionnelle orthodoxe, a décidé de représenter la sainte Sophie couronnée portant des ailes et un habit rouge symbolisant la sagesse de Dieu, entourée à sa gauche de saint Jean Baptiste, à sa droite de la Vierge Marie du Signe (à l'Enfant), et surmontée du Christ dont la tête est entourée de rouge et de bleu.

Sur le plafond de la nef figure le Christ en croix (fig. 5), seul, au pied duquel sont représentés deux calices et la Bible, avec une citation de l'évangile de Jean : « et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau » (Jn 19,34). La scène est flanquée de quatre médaillons circulaires comportant chacun une citation biblique inscrite en caractères cyrilliques, et constituant ensemble une sorte de théologie synthétique de la croix. Dans le médaillon en haut à gauche : « Ténèbre et nuée l'entourent, justice et droit sont l'appui de son trône » (Ps 96,2) ; en face : « Considérez, en effet, celui qui a supporté contre sa personne une telle opposition de la part des pécheurs, afin que vous ne vous lassiez point, l'âme découragée » (He 12,3). En bas à gauche : « En Jésus Christ, vous qui étiez jadis éloignés, vous avez été rapprochés par le sang de Christ. Car il est notre paix » (Ep 2,13-14) ; et enfin en face : « Il a voulu par lui réconcilier tout avec lui-même, tant ce qui est sur la terre que ce qui est dans les cieux, en faisant la paix par lui, par le sang de sa croix » (Col 1,19-20)[5].

4/ Dormition de la Vierge Marie, cimetière Olšany, Prague.

L'histoire de l'église est étroitement entrelacée avec les épisodes souvent tragiques de l'émigration russe en Tchécoslovaquie. Celle-ci s'est développée de manière dramatique à cause des émigrés qui s'étaient échappés de la révolution bolchevique. Le cimetière s'étend autour de l'église de la Dormition. De plan rectangulaire, elle fut conçue par l'architecte russe Vladimir Brandt (1887-1944) : la première pierre en a été posée à la fin de 1924 et elle a été consacrée le 22 novembre 1925. Les Russes orthodoxes pourraient être enterrés dès lors selon les coutumes traditionnelles. Elle a servi de lieu de culte régulier en 1945 : les autorités autrichiennes ont interdit les services orthodoxes de la cathédrale Saint-Nicolas sur la place de la vieille ville et, après la guerre, la cathédrale fut cédée à l'Église hussite tchécoslovaque. Le bâtiment est inspiré de l'architecture ancienne des églises de Nijni Novgorod et de Pskov. Les peintures murales ont été réalisées en 1941-1945 par des peintres d'icônes russes ; la Crucifixion reprend le schéma traditionnel, en amplifiant le sentiment et la douleur de tous les personnages représentés, à l'exception du Christ qui est sobrement dépeint sur la croix. Frappent en particulier les anges au-dessus de la croix qui plongent le visage dans leurs vêtements respectifs pour essuyer leurs larmes, et la personnification de la Synagogue, peinte dans une unique couleur sombre.

5/ Iconostases peintes par Jerzy Nowosielski, Pologne.

Né dans une famille orthodoxe en Ukraine, Nowosielski (1923-2011) fut l'un des peintres polonais les plus remarquables du XXe siècle. Son œuvre comprend de nombreux projets dans le domaine de l'art religieux monumental et des icônes d'une conception originale, pour la dévotion privée, qui associe l'esthétique de la peinture moderne à la tradition byzantine. « Jerzy Nowosielski – et je n'ai pas peur de le dire – était un génie. Et, comme de nombreux génies, il n'a pas été parfaitement compris et accepté "dans son pays" où il voulait être accepté le plus possible – dans son espace sacré. La petitesse du nombre de ses œuvres achevées est stupéfiante. Il aurait pu faire plus[6]. » À Wrocław, il a travaillé avec des églises orthodoxes ou catholiques grecques. Pour la cathédrale orthodoxe orientale de la Nativité de la Mère de Dieu (l'ancienne église Sainte-Barbara), il a conçu le niveau des fêtes de l'iconostase et un décor polychrome. Ses projets concernant l'autre église orthodoxe orientale de Wrocław, Saint-Cyrille-et-Saint-Méthode, ne se sont malheureusement jamais matérialisés. Sa coopération avec les catholiques fut plus fructueuse, à Biały Bór et Górowo Iławeckie.

En juin 1963, la communauté orthodoxe orientale de Wrocław acquit l'église gothique Sainte-Barbara (à l'origine une chapelle funéraire catholique, brûlée en 1400, puis remplacée par l'église Sainte-Barbara, transférée en 1526 à la communauté évangélique qui l'utilisa pendant plus de 400 ans) et le temple fut consacré en tant que cathédrale du diocèse de Wrocław et de Szczecin, dédié à la Nativité de la Sainte Mère de Dieu. Le bâtiment avait besoin d'une rénovation complète et des iconographes orthodoxes ont été chargés de l'adapter aux besoins particuliers du rite oriental. L'iconostase fut réalisée principalement par Jerzy Nowosielski et Adam Stalony-Dobrzański, un peintre et ami avec lequel il travaille depuis plus de trente ans. Le vitrail du presbytère, qui retrace les évènements de la vie de Marie, a également été peint par Nowosielski[7]. Le symbole chrétien le plus important est la croix qui domine toute l'iconostase. Réalisée sur le modèle des *croci dipinte* de l'art italien du Quattrocento (voir chap. 2, VI/), le Christ au centre est mort, la tête complètement inclinée sur l'épaule, ses plaies saignant. Dans les compartiments des bras horizontaux sont représentés la Mère et Jean ; un tondo, au-dessus de l'axe vertical, contient une Anastasis avec le Christ et les protoplastes qui confirme le sens

salvifique de la mort du Christ. Le long du corps du Christ, dont les flancs sont recouverts d'un tallith, sont dépeintes six scènes liées au cycle de la Passion. Une croix très similaire (fig. 6) avec le Christ crucifié et six scènes sur les côtés est placée au-dessus de l'iconostase de l'église ukrainienne catholique grecque à Górowo Iławeckie : le peintre était habile pour harmoniser une iconostase moderne orthodoxe avec une immense fresque baroque de 1660 en bon état de conservation représentant des scènes bibliques et des évènements de la vie de Jésus. La plus grande célébration de la Passion et Crucifixion du Christ fut réalisée par Nowosielski dans l'église franciscaine de Cracovie. Sur la paroi en bois derrière l'autel, le programme est riche de symboles : à gauche, la représentation de la stigmatisation de François surmontée d'une croix recouverte des ailes de chérubins avec au centre le visage du Christ, un Mandylion (l'image du Christ « non faite de main d'homme »), qui resplendit au-dessus du tabernacle, la Crucifixion dans l'axe de l'autel avec Marie et Jean à côté du bras horizontal et un prophète avec un cartel au pied de la croix, Jésus dans la tombe étendu sur une toile blanche et l'Anastasis.

Figure 6 : Jerzy Nowosielski, Iconostase et Croix, tempera sur bois, début XXIe siècle ; église ukrainienne catholique grecque, Górowo Iławeckie, Pologne

6/ Saint-Antoine-le-Grand et Dormition de la Mère de Dieu, Vercors, France.

Fondé en 1978 par des moines athonites d'origine française (l'archimandrite Placide Deseille et le père Séraphin), le monastère Saint-Antoine-le-Grand est un métochion (une dépendance) de celui de Simonos Petra au mont Athos. L'église actuelle a été édifiée entre 1988 et 1990. L'ensemble constitue un véritable joyau d'art sacré avec 600 m² de fresques de style byzantin, réalisées par le couple de peintres d'icônes et de fresques russes, Yaroslav et Galina Dobrynine, qui ont peint plusieurs églises en Palestine, en France et en Russie, dont une partie de la crypte de la nouvelle cathédrale du Saint-Sauveur à Moscou. Avec la capacité de s'adapter à l'ensemble architectural, à l'image des iconographes anciens, les Dobrynine ont utilisé un style néo-byzantin. Dans la Crucifixion, le Christ mort est entouré de la Mère, des femmes, de Jean, du centurion ; deux anges au ciel sont en train de pleurer et deux autres accompagnent les personnifications de l'Église et de la Synagogue. Les inscriptions sont en français, sauf pour la Mère de Dieu qui a au-dessus de son nimbe les lettres grecques correspondantes. Sa façon de se rapprocher du Fils, une inclinaison qui lui permet tout à la fois de dire sa dévotion et de le regarder, est le trait le plus innovant et émouvant de la scène.
La chapelle de la Dormition de la Mère de Dieu fut construite en 1982 à l'initiative du père Nicolas Garrigou et de Ludmilla Garrigou-Tichenkova, fon-

dateurs de l'atelier Saint-Jean- Damascène, une école d'art sacré (icônes, fresques, mosaïques) créée en 1965 et visant depuis l'origine à faire connaître et à transmettre les diverses techniques artistiques byzantines-orthodoxes à un vaste public, avec une attention particulière accordée à la théologie et à la liturgie. À Saint-Jean-en-Royans (dans la Drôme, région Auvergne-Rhône-Alpes) se trouvent deux chapelles orthodoxes, l'une de style roman ornée de fresques, et l'autre en bois, venant d'Ukraine ; et il y a de même deux ateliers qui travaillent en suivant la tradition instaurée par Nicolas et Ludmilla Garrigou (Mosaïciel et Saint-Jean-Damascène). Les fresques de l'abside furent réalisées en 1984 par les fondateurs de l'atelier iconographique ; la suite des réalisations est due en 1996 au hiéromoine Ambroise Gorelov et père Jean-Baptiste Garrigou, disciples de père Zénon. Le cycle de la Passion tourne autour des scènes les plus importantes : la Crucifixion, la Descente de croix, les Myrophores au tombeau avec l'ange de la Résurrection et l'Anastasis. La Crucifixion (fig. 7) reprend le schéma traditionnel avec le Christ au centre entre la Mère, les femmes, Jean et, à droite, le centurion avec les gardes. Même les gestes des différents personnages sont classiques, comme les murs d'enceinte, le soleil, la lune et les anges. Mais le Christ est représenté sur la croix les yeux ouverts, conformément à la tradition la plus ancienne : son regard intense est digne des anciens Pantocrators, il révèle le mystère et en même temps le cache. Avec une douceur qui apaise et invite à se rapprocher en confiance du « Roi de Gloire », en suivant l'invitation de la Mère de Dieu.

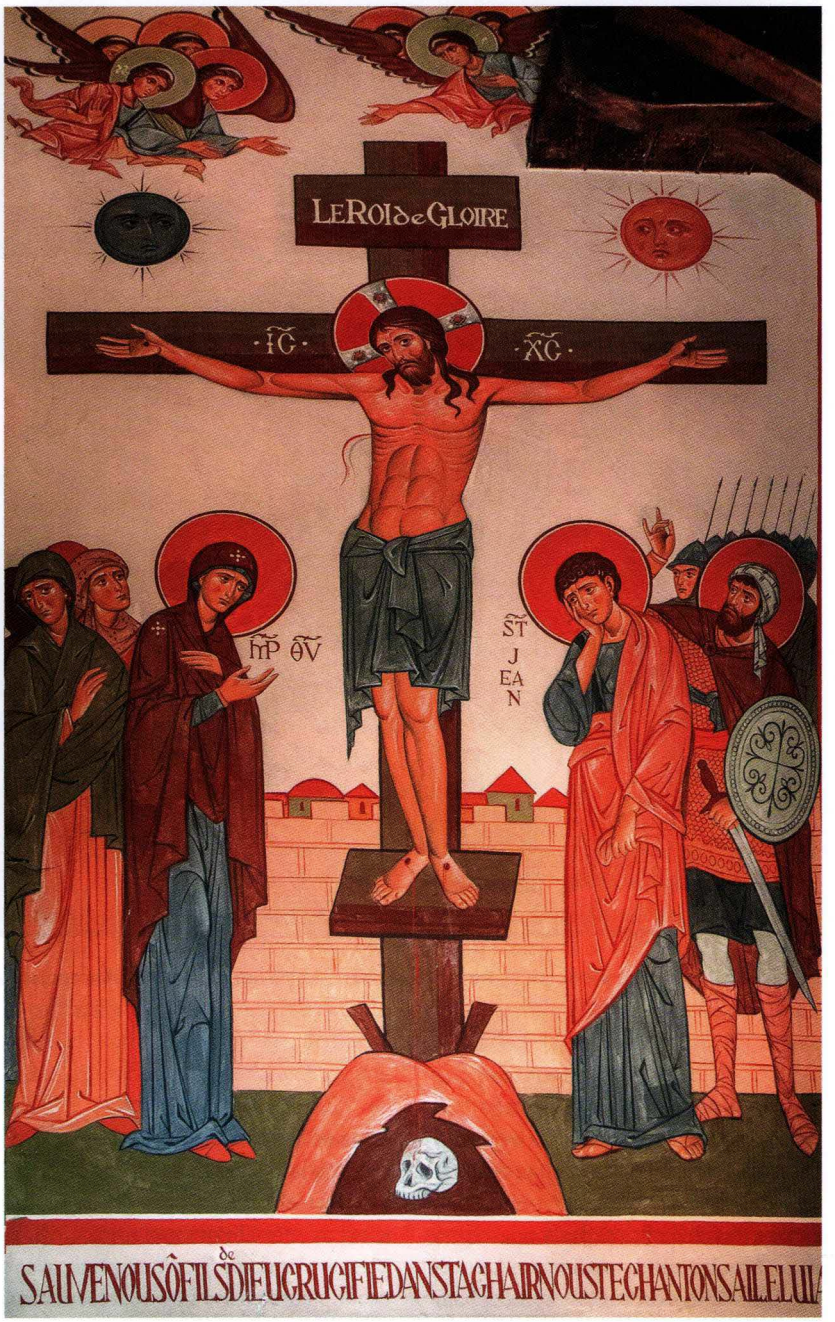


Figure 7 : Hiéromoine Ambroise Gorelov et Père Jean-Baptiste Garrigou, fresque, 1996 ; chapelle de la Dormition de la Mère de Dieu, Saint-Jean-en-Royans, France

7/ Saint-Nicolas, Washington DC, et Saint-Séraphin, Santa Rosa, Californie.

L'orthodoxie est arrivée en Alaska il y a deux cents ans, quand la région était encore russe. Elle s'est diffusée dans les États-Unis continentaux et compte désormais plus de deux millions de fidèles dans toutes les juridictions. La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle ont vu l'épanouissement d'un style architectural laissant des traces imposantes sur son passage, le style néo-byzantin, dont il existe des exemples notables, en particulier dans les pays héritiers de Byzance, mais aussi en Europe, aux États-Unis et en Amérique latine. Aux

Figure 8 : Père Patrick Doolan et **Père Moise,** fresque, 1996 ; église Saint-Séraphin, Santa Rosa, Californie.

XXe et XXIe siècles, ce style se répandit aussi dans la conception et la réalisation du programme iconographique des églises, des chapelles et des monastères. Saint-Nicolas est la cathédrale primatiale de l'Église orthodoxe autocéphale d'Amérique. Fondée en 1930, achevée en 1962, elle devint cathédrale en 1978. L'architecture est basée sur celle du Saint-Démétrius en Russie, datant du XIIe siècle. À partir de 1991 jusqu'en 1994, les iconographes de Moscou, dirigés par Alexander Maskalionov, ont peint entièrement l'église dans un style dit « néo-byzantin » et un programme iconographique richissime, du sol au plafond, chaque pouce carré étant peint. Le cycle de la Passion est placé sur le mur droit de la nef. La Crucifixion, depuis la Prière à Gethsémani, a une iconographie sobre avec le Christ mort sur la croix, la Vierge et Jean qui le contemplent, avant de le pleurer dans une représentation émouvante du thrène.

Sur la côte opposée, en Californie, l'idée de créer une église orthodoxe dans la région de Santa Rosa a commencé à prendre forme au début des années 1930, alors que de plus en plus de Russes se déplaçaient de San Francisco au nord pour s'installer dans la petite ville et la vie rurale du comté de Sonoma. En avril 1936, une première petite église était construite, qui fut remplacée en 1968 par une deuxième puis une troisième achevée en 1996. Le nouveau temple est orné de remarquables fresques, réalisées par le père Patrick Doolan, un maître iconographe, formé par Léonide Ouspensky, et par son assistant, le père Moïse. La Crucifixion (fig. 8) reprend le schéma du monastère de Studenica (voir chap. 7, IX/1), restituant aux fidèles d'aujourd'hui un écho de l'intense force spirituelle du chef-d'œuvre original. Les murs de Jérusalem sont représentés sur le fond, dans le ciel deux anges (sans les personnifications de l'Église et de la Synagogue) et deux « prophètes » (Moïse en jeune homme et Isaïe en vieillard, chacun avec un car-

tel) s'inscrivent comme tous les autres personnages sur fond azur intense. La Crucifixion, c'est au même emplacement qu'à Studenica, sur le mur ouest, au-dessus de la fresque de la Dormition de la Vierge. Elle appartient à un ample cycle de la Passion du Christ, en partie réalisé et en partie encore à peindre. Le programme entier mettra en valeur la totalité du mystère salvifique, avec la représentation de la Crucifixion et de la Résurrection. Aussi le choix des saints représentés sur la partie inférieure du même mur est théologiquement profond. À droite, Constantin et Hélène tenant la Vraie Croix, que sainte Hélène a découverte et retrouvée. À gauche les saints Vladimir et Olga, tenus par la tradition orthodoxe pour les « égaux aux apôtres ».

La totalité du programme iconographique de l'église Saint-Séraphin à Santa Rosa plonge ses racines dans la tradition byzantine-orthodoxe et révèle une attention à la célébration liturgique et au message théologique pensés pour les fidèles du monde contemporain. Des gestes antiques, des schémas séculaires, des regards qui ouvrent à la transcendance, des couleurs à la fois sobres et vivaces sont des éléments qui créent une harmonie, favorisent la prière et rendent proches du mystère chrétien. En face des fresques de cette église on a la confirmation que beaucoup d'iconographes qui se fient à la Tradition ne recopient pas les modèles mais les font vivre dans divers contextes historico-géographiques, en héritiers prophétiques des images sacrées devenant les lieux d'une rencontre avec le divin.

8/ Sainte-Résurrection, Vienne, Autriche.

Les relations politiques entre l'Autriche et la Roumanie ont grandement influencé l'installation des Roumains en Autriche, principalement à Vienne, à travers l'histoire et le présent. Ce fut le cas en particulier à l'époque où plusieurs provinces roumaines faisaient partie de l'empire des Habsbourg-Transylvanie (1688-1918). De nombreux représentants des princes roumains (les voïvodes) ont fait venir leurs conseillers dans la capitale et nombre d'entre eux s'y sont installés. Outre les contacts politiques, des liens commerciaux ont été établis entre les deux pays dès le XVe siècle. Très tôt, la communauté roumaine a noué des relations culturelles avec Vienne. Les étudiants roumains – d'abord latinisés – s'inscrivaient déjà à l'Université de Vienne entre le XIVe et le XVe siècle. En 1871, a été créée la célèbre société littéraire et académique *România Junã* (« Jeune Roumanie »), qui a rassemblé un nombre considérable de savants.

En 1726, l'empereur Charles VI (1685-1740) ordonna que les orthodoxes de Vienne obtiennent la permission d'y exercer leur religion. À l'origine, les Roumains orthodoxes de la ville tenaient leurs services religieux avec des fidèles orthodoxes d'autres nationalités à la chapelle Saint-Georges, construite en 1730. À partir de 1907, l'Église orthodoxe roumaine a célébré sa liturgie en roumain.

L'église la plus récente, inaugurée le dimanche de Pâques orthodoxe roumain en 2003 et consacrée en 2009 par le patriarche Daniel, se trouve dans le quartier Simmering. Elle est dédiée à la Résurrection du Christ. Les fresques ont été peintes par Vasile Lefter et l'iconostase fut réalisée par Gheorghe Gheorghita Vornicu. L'iconographie de la Crucifixion est traditionnelle : le Christ est au centre, la tête inclinée profondément sur l'épaule droite, la Mère le regarde en face, de façon directe et intense. Deux femmes derrière elle pleurent, l'une lui met la main sur l'épaule pour la consoler sans qu'elle se laisse distraire pour autant, son regard restant fixé sur le Fils. Jean est tout aussi solennel, il regarde le Christ, tient dans sa main gauche un précieux livre au plat de reliure gemmé et bénit de la droite ; derrière lui, le centurion. Les murs de Jérusalem se devinent derrière le Christ, qui se détache sur un ciel étoilé.

III/ LES ICONOGRAPHES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, ENTRE TRADITION ET CRÉATIVITÉ

1/ Léonide Ouspensky.

Né en 1902 à Golosnovka en Russie, il devint à la fin de ses études secondaires un militant communiste. « Athée convaincu, il parcourait les villages, prononçant des discours contre l'Église, entrant dans les maisons pour jeter les icônes par les fenêtres[8]. » En 1918 il quitta la maison paternelle pour s'engager dans les rangs de l'Armée rouge, mais il fut fait prisonnier par l'Armée blanche et n'échappa que par hasard à la mort. Il fut envoyé en Bulgarie où il fit les travaux les plus durs ; en 1926 il arriva en France, y trouvera un emploi d'ouvrier aux usines Schneider du Creusot, mais à la suite d'un accident il alla à Paris où il trouva du travail dans une usine qui fabriquait des pièces de bicyclette. En 1929, Ouspensky s'inscrit à une académie de peinture où il rencontre le futur moine Grégoire Krug. C'est par l'icône qu'il revient à la foi et à l'Église et lui consacre désormais toute sa vie. En 1948, il publia une petite brochure explicative sur l'icône, qui à l'époque était à la fois « attirante mais difficile à accepter pour son caractère étrange[9] ». En 1952, avec le théologien Vladimir Lossky, il écrivit *Le Sens des icônes* et en 1960 son chef-d'œuvre, *La Théologie de l'icône*, traduit en diverses langues et qui a connu de nombreuses rééditions. Pendant quarante ans, Léonide Ouspensky enseigna l'art de l'icône à des élèves venus du monde entier. Il a laissé de nombreuses icônes dans des églises et des collections privées, des sculptures (sur pierre et sur bois) et des fresques, notamment celles de l'église russe des Trois-Hiérarques (rue Pétel, à Paris) et celle Notre-Dame-Joie-des-Affligés et enfin Sainte-Geneviève à Paris, dans le cimetière de laquelle il fut enterré en 1987.

Dans les croix sculptées pour les tombes de Serge Boulgakov, Vladimir et Madeleine Lossky, dans les croix de bénédiction, dans la couverture d'évangéliaire en métal, Ouspensky choisit de représenter, au-dessus du Christ crucifié, divers sujets : la Trinité vétérotestamentaire, le Christ avec les Myrophores, deux anges tenant devant leur visage les mains couvertes d'un voile. Dans la croix sculptée (fig. 9) réalisée en 1958 pour la tombe de Vladimir Lossky et de son épouse, le Crucifié est « imposant, calme et majestueux[10] ». La Vierge, dont les mains désignent le Fils, et Jean, avec la main sous le menton, sont représentés sur les côtés du bras horizontal. Dans le médaillon en haut de l'axe vertical, un ange est assis sur le sépulcre à côté du linceul qui a enveloppé le corps du Christ, et bénit les deux Myrophores. Tout en bas, le crâne d'Adam et dans un médaillon, en slavon, avec leur traduction française, les premiers versets du psaume 111.

Figure 9 : Léonide Ouspensky, bois sculpté, 1958 ; cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois, Paris

2/ Archimandrite Zenon.

Né en 1953 dans le sud de l'Ukraine, dans la petite ville de Pervomaïsk près d'Odessa, il s'inscrit pour des études à l'École d'art d'Odessa. C'est à travers l'art qu'il a rencontré les Évangiles et a trouvé la foi orthodoxe. Après sa conversion, il a commencé à peindre en secret des icônes et en 1976 devint moine au monastère de la Dormition des grottes de Pskov. Au fil des années, il s'est fait connaître comme l'un des principaux peintres d'icônes en Russie mais aussi dans d'autres pays. Il a travaillé au monastère de Novo-Valaam en Finlande, de la Sainte-Croix de Chèvetogne en Belgique, a enseigné l'iconographie en Italie ; entre 2006 et 2008, sous sa direction, les peintures murales de la grande cathédrale Saint-Nicolas de Vienne ont été exécutées et de 2009-2010, il a couvert de fresques une chapelle du monastère Simonos-Petra au mont Athos. Au début proche de l'iconographie moscovite du XVe siècle, il se rapproche ensuite des modèles plus anciens comme ceux des icônes du XIIe siècle de Kiev et de Yaroslavl, pour enfin remonter dans le temps aux mosaïques du VIe siècle de Ravenne et les portraits à l'encaustique romano-égyptiens.

Dans ses icônes, le père Zenon a aidé à restaurer pour la peinture russe une compréhension plus profonde de la forme et du volume, souvent privés de relief dans les figures allongées de l'école de Moscou. Il ne représente pas souvent la Crucifixion, pas même dans la série des grandes fêtes des iconostases qu'il a peintes, un choix

que confirme la filiation théologico-spirituelle du premier millénaire chrétien. À côté de la réélaboration des schèmes des *croci dipinte* italiennes (voir chap. 2, VI/) ou des maîtres Roublev et Dionysios (voir chap. 7, XI/), dans l'église basse de la cathédrale Feodorovsky à Saint-Pétersbourg il réélabora en clef contemporaine l'icône du IXe siècle conservée à Sainte-Catherine-du-Sinaï (voir chap. 3, II/5). Sur une croix en bois, il a peint le Christ avec un *colobium* ouvert sur les flancs ; du côté droit on entrevoit un étroit filet de sang. Il est tout droit, avec les pieds appuyés sur un *suppedaneum*, mais la tête est penchée sur l'épaule et les yeux sont fermés. C'est étrangement un Christ seul, sans la Mère ni Jean.

3/ Isaac Fanous.

Né en 1919 dans le gouvernorat d'Al-Minya (Moyenne-Égypte), Fanous a déménagé au Caire pour acquérir ses diplômes. Il a obtenu ensuite, au milieu des années 1960, une bourse d'études au musée du Louvre, qui marqua un tournant dans sa carrière. Il a profité de son séjour en France pour étudier la peinture d'icônes sous la direction de Léonide Ouspensky, et cela le conduira à développer un style qui deviendra le nouveau visage de l'iconographie copte au milieu du XXe siècle. Fanous est en effet reconnu comme le fondateur de l'« iconographie néo-copte ». Cette nouvelle école s'inscrit dans le cadre d'une renaissance générale de la culture copte qui s'est développée au cours du patriarcat d'Abba Kyrillos VI (1959-1971). Jusqu'à sa mort en 2007, il a dirigé le département d'art copte de l'Institut d'études coptes du Caire, dont il fut l'un des premiers étudiants, et a formé un certain nombre d'artistes coptes venus d'autres pays que l'Égypte.

Il reprend le style iconographique copte, typique et reconnaissable, qui dans le cours des siècles a subi et intégré l'influence de la culture européenne. Le vocabulaire artistique et le système de symboles du style contemporain ont beaucoup hérité de l'Égypte ancienne. Les schémas sont clairs, sans éléments ni décorations inutiles, voués à présenter aux fidèles les contenus essentiels. Le Christ crucifié rayonne d'une lumière céleste incréée. La représentation est celle du calvaire historique, avec les deux larrons, la Vierge et Jean, le porte-lance et le porte-éponge. Les figures peintes sont profondément humaines, réelles et proches ; les couleurs sont éclatantes et souvent elles divisent la scène en une partie haute et lumineuse et un registre terrestre enveloppé de ténèbres.

4/ Julia Stankova.

Convaincue dès l'enfance qu'elle était née (en 1954) pour être une artiste, elle commença à treize ans de suivre des leçons privées de dessin et de peinture, afin de pouvoir entrer à l'Académie nationale des beaux-arts, ce qu'elle fit six ans plus tard. Mais sa vie bifurqua puisqu'elle devint ingénieure des mines et commença sa vie professionnelle en exerçant durant douze années ce métier d'ingénieure, toutefois sans jamais abandonner l'idée de se faire un jour artiste à plein temps. En 1989, avec la chute du mur de Berlin, la désagrégation du bloc soviétique et ses diverses conséquences socio-politico-culturelles dans les ex-pays de l'Est, Stankova décide d'abandonner son métier et de vouer le restant de sa vie à l'accomplissement de son premier désir. Elle a alors trente-cinq ans. Sa chance est d'être embauchée comme aide dans un atelier de restauration, expérience sans doute aussi décisive pour sa pratique picturale que pour sa réflexion théorique, qui lui donne l'occasion d'examiner de près, jour après jour, la touche spécifiquement bulgare d'icônes des XVIIIe et XIXe siècles. Fascinée par l'univers artistique de la tradition byzantine-orthodoxe, Stankova décide d'associer l'étude de la théologie à la pratique iconographique, obtenant son diplôme à l'université Saint-Clément-d'Ohrid de Sofia, en Bulgarie. Puis elle devient une artiste indépendante et commence à développer sa propre technique, à la fois enracinée dans la tradition byzantine et très originale, et bientôt son propre style, avec des sujets propres à elle, qui procèdent d'une lecture attentive et pondérée des Écritures et d'une nouvelle élaboration visant à parler à l'homme contemporain[11].

Dans les trois Crucifixions de 2004, 2009 et 2019, Stankova réussit à conjuguer harmonieusement le message théologique avec la beauté esthétique. Dans l'icône de 2004 (huile sur toile, 60 x 45 cm), aux côtés du Christ en croix sont peints à échelle réduite cinq hommes et cinq femmes crucifiés, la tête tournée vers le Christ. La suite du Christ à laquelle tout chrétien est appelé en prenant sa croix et en acceptant d'être en croix à son tour est peinte avec une clarté sobre. En même temps, le Crucifié est le lieu où les disciples obtiennent protection et vie éternelle. La croix divise et unit tout à la fois le monde spirituel – représenté par des anges qui volent sur un fond doré, le monde divin – et le monde matériel, dans un équilibre parfait. La force du choix pour ou contre le Christ est encore plus évidente dans la Crucifixion peinte en 2009 (peinture sur toile, 70 x 40 cm) : sous le Christ crucifié sont dessinés un visage gris avec les yeux clos sur un fond bleu foncé, et un visage doux, tourné vers le Christ, les yeux ouverts attentifs à contempler, le fond orange dégageant une lumière intense. Dans l'icône des *Femmes à la Crucifixion* (fig. 10), de 2019, le mystère divin et humain s'effleurent, se parlent, se contemplent, se confrontent. Du Christ mort sur la croix on ne voit que les pieds au premier plan, transpercés d'un seul clou, avec le sang qui en résulte. Sur sa droite, au sommet d'une colline, un groupe compact de onze femmes. Stankova suit et valorise le récit des évangiles synoptiques, qui rapportent la présence de diverses femmes sous la croix. La tradition byzantine privilégie en revanche le récit johannique et place à côté du Christ mort la Vierge

Figure 10 : Julia Stankova, tempera sur bois, 50 x 30 cm, 2019 ; coll. part., Sofia, Bulgarie

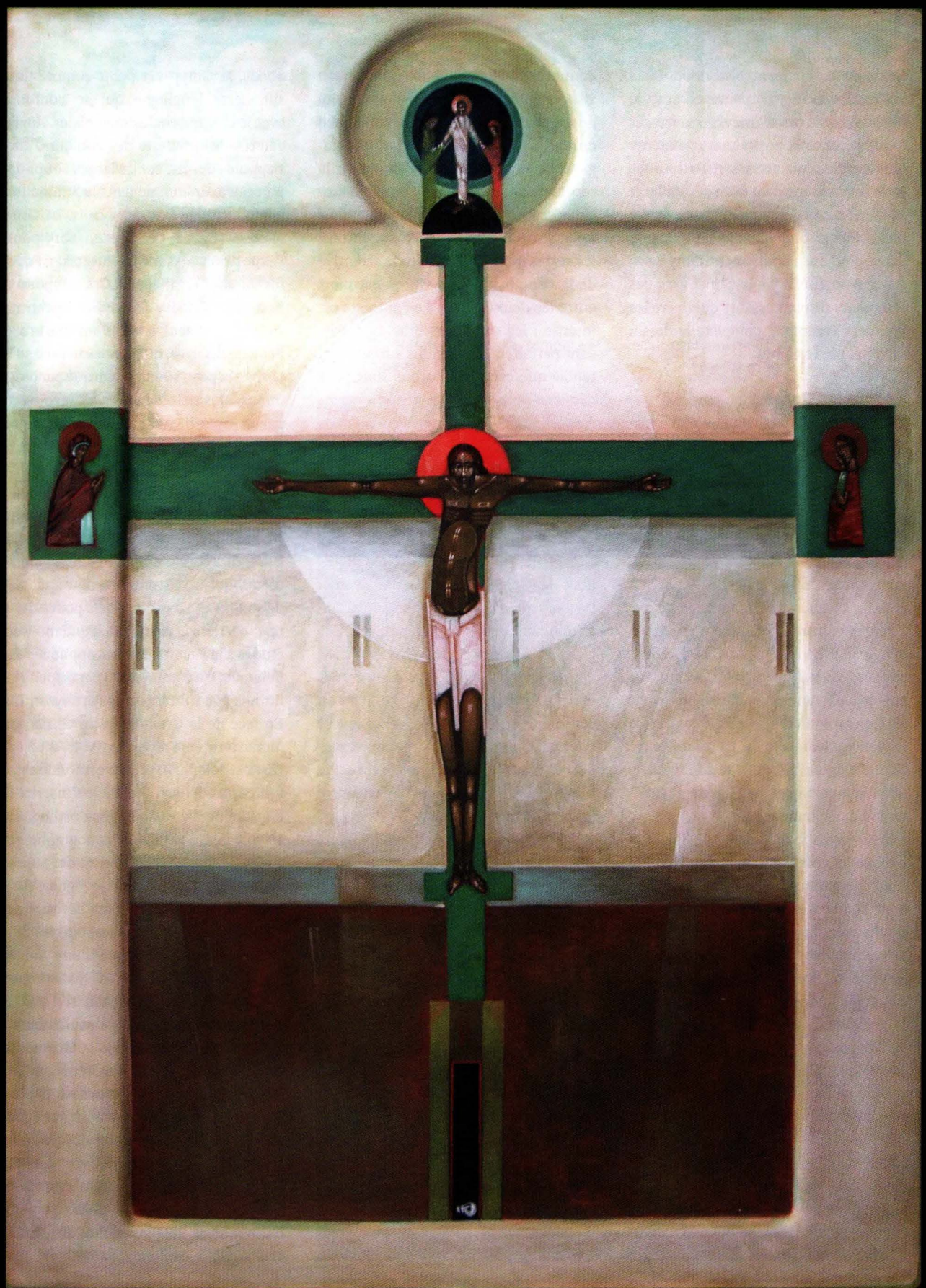
Figure 11 : Greta Leśko, tempera et huile sur bois, 45 x 32 cm, 2017 ; coll. part., Pologne

et Jean, et parfois deux femmes derrière la Mère, comme le suggèrent les synoptiques. Dans l'icône de Julia Stankova, dix femmes se tiennent debout serrées les unes contre les autres, celle du premier plan étant Marie de Magdala, les mains sur la tête. Une autre la tient par la taille, dans un geste de solidarité profondément humaine. Le choix artistique fort judicieux adopté par Stankova, qui n'a pas représenté le visage du Christ, respecte le mystère de la transcendance divine. La douleur humaine, exprimée vraiment mais avec sobriété, permet d'avoir l'intuition d'un futur de résurrection qui s'entrevoit dans les yeux intenses des femmes au pied de la croix.

5/ Greta Leśko.

Née en 1979 à Nowy Żmigród, Greta Leśko vit et travaille dans la province des Basses-Carpates au sud de la Pologne. Après ses études à l'Institut des beaux-arts de l'université de Silésie à Cieszyn, elle s'est occupée de peintures et de dessins graphiques, ainsi que d'objets et d'installations. Influencée par le style unique de Jerzy Nowosielski (voir II/5) et par sa constante disponibilité au service de commanditaires catholiques ou orthodoxes, Leśko accomplit un chemin allant de l'art contemporain, de l'abstraction et du surréalisme aux icônes et à l'art sacré. Consciente des différences théologiques, ainsi qu'artistiques, elle parvient à créer des « icônes » qui, conformément à la Tradition, n'imitent pas aveuglément le canon, mais reflètent le mystère et deviennent un véritable pont capable de faire apprécier aux Occidentaux chrétiens la richesse théologique et spirituelle de l'iconographie orientale.

Leśko peint souvent la Crucifixion, en ajoutant en haut une figuration à échelle réduite de l'Anastasis, valorisant ainsi visuellement la totalité du mystère salvifique qui traverse la mort pour donner la vie. Les couleurs sont employées pour fixer l'attention sur le corps du Christ en croix, qui peut être représenté sur un fond rouge, vert, blanc, violet, azur : ils suggèrent une dimension cosmique des épisodes racontés. La Vierge et Jean sont toujours représentés, constituant un lien



solide de l'évènement historique. Dans la Crucifixion (fig. 11) peinte en 2017, le Christ est au centre d'une croix verte, sur fond clair, enveloppé par un cercle encore plus lumineux qui attire le regard sur ses yeux ouverts regardant droit devant lui et au loin. La croix est posée sur une structure droite et longue, avec à l'intérieur le crâne d'Adam. Parfaitement dans l'axe, du côté opposé, il y a le Christ avec des vêtements resplendissants qui libère les Premiers Parents et complète le dessin salvifique des origines.

6/ Natalya Rusetska.

Née en 1984 à Khmelnytskyi en Ukraine, Rusetska a fréquenté le département d'art sacré de l'Académie nationale des arts de Lviv, où elle a acquis son diplôme en 2008. Cette jeune iconographe, qui a déjà participé à plusieurs expositions collectives en Ukraine, Pologne et Autriche, vit et travaille à Lviv. La ville fut un carrefour historique de différentes cultures (à l'époque moderne, elle a été gouvernée successivement par les Polonais, les Habsbourg autrichiens, les Russes tsaristes, les nazis et les communistes soviétiques) et se trouve également à la frontière entre l'Orient byzantin et l'Occident latin. Dans la région domine l'Église grecque-catholique ukrainienne.

Les icônes contemporaines de Rusetska évoquent celles du peintre polonais Jerzy Nowosielski (voir II/5) ; les figures sont stylisées et allongées, les visages peints avec peu de traits qui manifestent la transcendance. Après avoir essayé différentes techniques, elle est revenue à des applications traditionnelles comme la tempera à l'œuf. Dans les icônes écrites par elle, émerge l'harmonie entre esthétique et théologie : une coloration sophistiquée, une stylisation et un traitement délicat des détails expriment le mystère.

Dans ses représentations de la Crucifixion, le Christ est souvent seul avec un corps filiforme délibérément disproportionné ; il embrasse l'univers qui se détache sur des fonds de couleurs et de motifs divers. La délicatesse de son visage, qui contraste avec l'immensité de son corps, est enveloppée d'un nimbe crucifère blanc. La réflexion théologique atteint son point d'orgue dans la représentation de la Crucifixion historique associée à la Descente aux enfers. Le schéma, les couleurs, les positions, les gestes indiquent une étude attentive de la composition. Le Christ est mort entre les deux larrons. Le contraste est intense : les très longs bras du Christ sont parfaitement étendus sur la croix, tandis que ceux des larrons sont pliés derrière l'axe horizontal de leurs croix respectives. Quatre anges recueillent de manière méticuleuse le sang qui coule des plaies du Christ. Le soleil et la lune, figurés lui en blanc et elle en noir, rappellent sobrement et en même temps de manière contrastée que la mort du Christ est un évènement cosmique. Sous le Golgotha, représenté géométriquement comme un triangle parfait, le domaine des enfers, rendu par une gueule ouverte avec des dents pointues colossales, un écho savant des fresques et des icônes byzantines-orthodoxes du Jugement universel. Le Christ, revêtu d'un habit doré et entouré d'une mandorle blanche lumineuse, accueille Adam et Ève qui viennent à sa rencontre les bras ouverts.

L'Ukraine est un laboratoire effervescent d'iconographes qui, en communion avec la Tradition, sont en train de proposer une nouvelle approche dans le traitement des sujets religieux. Se signalent, avec une iconographie plus traditionnelle, Lyuba Yatskiv (1977-), enseignant au département d'art sacré de l'Académie nationale des arts de Leopoli, et Ulyana Tomkevich (1981-), qui place les scènes sacrées sur des fonds contemporains. Explorent des esthétiques plus contemporaines deux autres iconographes, très jeunes : Maria Ivaniuta (1992-) et Kateryna Kuziv (1993-). Ivaniuta a l'audace de peindre sur un mode essentiel, souvent abstrait, des scènes bibliques. Dans sa Crucifixion (tempera sur toile, 40 x 50 cm, 2004), le Christ est peint comme une silhouette longiligne qui se confond avec le sang qui coule de ses plaies. Kuziv valorise le contraste des couleurs, elle s'appuie souvent sur de larges coups de pinceau azur comme dans la lumineuse icône intitulée *Fête de la croix*. La Crucifixion (fig. 12) réalisée en 2015 pour l'exposition « Natalya Rusetska. Food for the soul », à l'Iconart Contemporary Sacred Art Gallery de Lviv, se concentre sur le Christ seul, crucifié sur une croix blanche massive, qui contraste avec son corps à la peau sombre, marqué par cinq minuscules points rouges, et recouvert par un pagne blanc sur les reins. Les yeux ouverts, tournés vers la droite, invitent à regarder ailleurs.

7/ Nikola Sarić.

Né à Bajina Bašta en Serbie en 1985, Sarić a grandi à côté d'un père peintre talentueux, qui a reconnu les potentialités de son fils et l'a encouragé à poursuivre une carrière artistique. Pendant ses études à la Faculté des arts appliqués de Belgrade, il a commencé à participer à la liturgie et à s'intéresser à l'art byzantin. En face de la Crucifixion du Christ au monastère de Studenica (voir chap. 7, IX/1), séduit par sa beauté profonde et sa force spirituelle, il décida de s'inscrire à l'Académie d'arts de l'Église orthodoxe serbe : là, Sarić devint iconographe en 2014 et commença à aborder des sujets sacrés en harmonisant les lignes abstraites de l'art moderne et l'héritage de la tradition byzantine-orthodoxe. Ses compositions sont pleines d'un symbolisme subtil et éclairant : il se distingue par sa liberté et sa flexibilité, qui le portent à produire des peintures innovantes et en même temps conformes à la vérité des sujets sacrés représentés. Ses œuvres, réalisées surtout sur papier mais aussi sur toile et sur bois, parlent à l'homme contemporain, à celui qui croit mais aussi bien à celui qui se contente de les observer. La force de son art réside précisément dans cette interaction harmonieuse entre tradition et formes artistiques contemporaines en ce

qu'elle transmet l'intuition de la beauté éternelle.

Dans la série « Vues de la Croix », Sarić a peint divers tableaux sur bois. Fulgurante est la *Vue de droite du Christ sur la croix* qui se concentre sur le visage et les bras du Christ et la figure à échelle réduite du bon larron. Le Christ a les yeux ouverts, un nimbe d'un azur lumineux, le regard tourné vers le bon larron qui le regarde. La série se poursuit avec une émouvante *Vue de la tombe*, le corps du Christ enveloppé dans le linceul étant enlacé dans une douce étreinte par la Vierge, Jean, la femme qui a oint les pieds de Jésus et les a essuyés de ses propres cheveux, tandis que Nicodème et Joseph d'Arimathie sont en train d'arranger les bandelettes. Également surprenante est la *Vue de la porte du paradis* : au premier plan Adam et Ève, sur fond d'un jardin riche en arbres, avec en haut une lumière qui illumine le crucifix. Un concentré de théologie, de couleurs brillantes – jaune, orange, rouge – est offert par la *Vue du dernier jour* avec le Christ mort, qui vient d'être descendu de la croix. Il est dans les bras de l'apôtre Jean qui le présente à Marie.

La Crucifixion de la série « Cycle de la Vie » est une composition élaborée, avec un cercle inscrit dans un carré au centre duquel se trouve le Christ crucifié (fig. 13) mort, avec couronne d'épines, les yeux clos, à l'expression apaisée. Sous la croix, nimbés tous les quatre, se tiennent la Vierge, Marie Madeleine, Jean et le centurion. Les pouvoirs qui ont condamné le Christ à mort sont représentés par le soldat romain à la longue lance et un prêtre juif qui désigne le Crucifié de son bras levé. La Main de Dieu descend du ciel, ouverte, indiquant délicatement le Fils mort. Autour du cercle obscur, coule un fleuve qui a sa source dans le Christ, nouveau et définitif arbre de vie. Le soleil, la lune et douze étoiles, des plantes vivaces, douze figures humaines et douze colombes confirment qu'en dépit du fond noir la mort du Christ est le prélude à sa Résurrection. Les douze personnages, symboles des douze tribus d'Israël, avec des vêtements funéraires, sont peints aux quatre angles. La mort n'a donc pas le dernier mot : les douze colombes blanches, représentant les douze apôtres, sont en vol pour annoncer le mystère du salut aux quatre coins de la terre.

Dans la corniche externe, de savants renvois scripturaires confirment que l'histoire du salut rejoint le sommet de la Crucifixion et de la Résurrection du Christ. À gauche, saint Jean Baptiste, en face du bon larron repenti, tient un rouleau qui porte ses célèbres paroles : « Voici l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde » (Jn 1,29). En haut, le chérubin qui garde le chemin de

Figure 12 : Natalya Rusetska, tempera et craie sur panneau de bois, 35 x 50 cm, 2015 ; coll. part., États-Unis

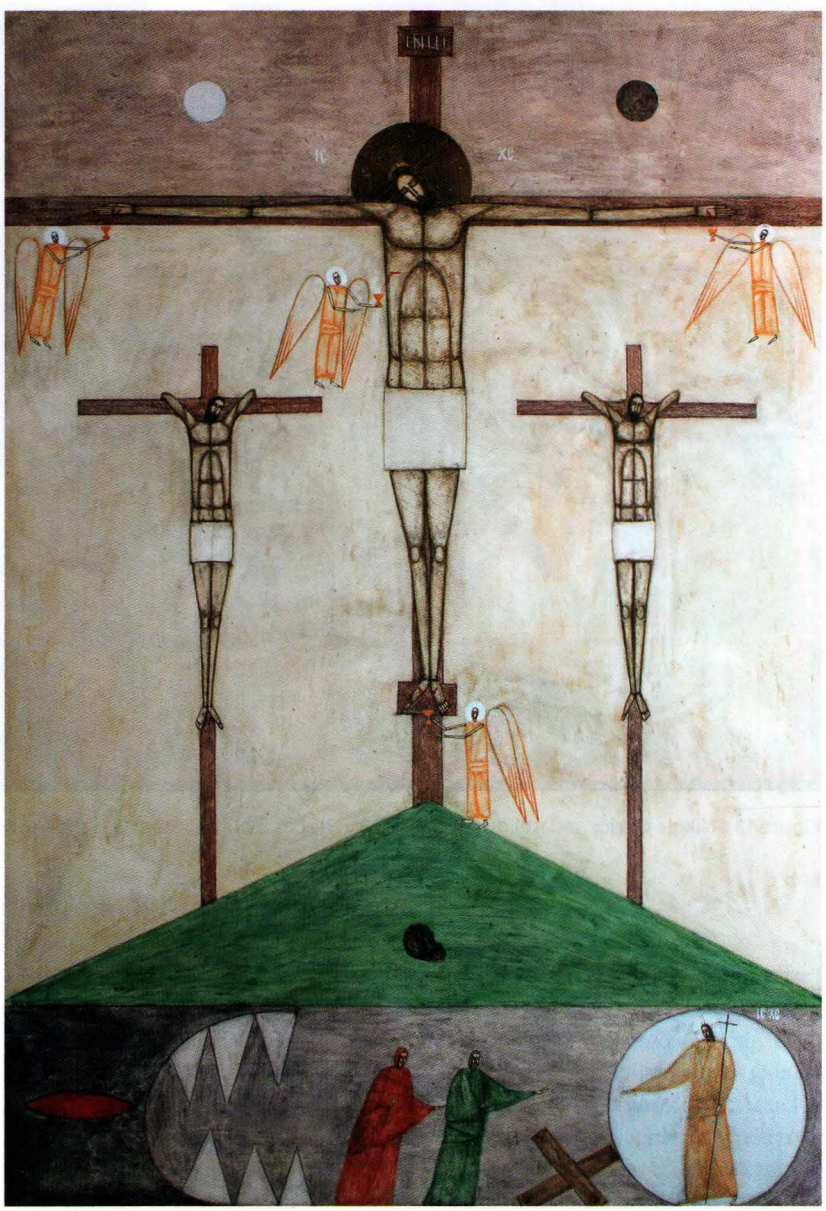


Figure 13 : Nikola Sarić, aquarelle sur papier, 90 x 90 cm, 2017 ; coll. part., Hanovre, Allemagne

l'arbre de vie est représenté avec les bras ouverts et accueillants. Du côté droit, Abraham ouvre son manteau dans lequel sont peints les justes du paradis et Lazare. En bas, Adam et Ève (aux cheveux blancs !) flanquant les rivières provenant de l'arbre de vie. Quatre autels avec des symboles christologiques garnissent symboliquement les angles de la corniche.

Sarić manifeste dans ses œuvres, en particulier dans cette Crucifixion, aussi riche de symboles, une connaissance théologique profonde. Les couleurs et les formes sont choisies avec soin pour énoncer visuellement le passage de la mort à la vie. Les visages de tous les personnages, excepté ceux du Christ et de ses anges, sont peints horizontalement par rapport à leur corps vertical : c'est une caractéristique récurrente de la peinture de cet artiste, qui traduit ainsi l'écoute attentive par les humains du message qui leur vient du ciel. L'icône

est une véritable théologie en images, en parfaite harmonie avec la tradition byzantine orthodoxe, une tradition que s'approprie Sarić en la réélaborant avec une intelligence savante afin de transmettre le mystère du salut chrétien à l'humanité contemporaine.

CONCLUSION

Le panorama des deux derniers siècles et demi, qui ont été fortement influencés par les évènements politiques, montre les changements iconographico-artistiques profonds advenus dans les pays orthodoxes. Ce n'est pas du tout une affaire de bouleversements comparables à ce qui s'est passé en Occident au cours des mêmes décennies. Au contraire, l'art monumental orthodoxe récent se libère des influences occidentales qu'il avait intégrées au cours des derniers siècles, pour proposer un style qui plonge ses racines dans les antiques modèles byzantins, et aboutit à un résultat aux caractéristiques extrêmement classiques.

Les « expérimentations » se jouent plutôt dans le domaine des icônes non officielles, qui ne sont pas destinées à la célébration liturgique : l'art des icônes chez les orthodoxes est en ébullition, développe de nouvelles façons de rendre le mystère éternel accessible à l'homme contemporain, faisant appel à des formes et des couleurs renouvelées. Les iconographes ne renient pas la Tradition, ils n'ont pas le « problème » d'avoir à inventer et à paraître aussi originaux que leurs collègues occidentaux, ils ne cherchent pas à être considérés comme « géniaux » : leur but est de trouver un équilibre entre fidélité à la Tradition et ouverture à de nouveaux projets, en expérimentant des voies originales, en mélangeant les couleurs, en intégrant la pureté de l'abstraction de l'art contemporain aux symboles les plus élevés du patrimoine théologique. Leurs œuvres méritent d'être connues, comprises, appréciées, éventuellement critiquées mais non ignorées.

Or, une très grande partie des historiens de l'art occidental ignorent ces mouvements iconographiques. Que le monde catholique, qui a redécouvert l'icône, ait pu se sentir autorisé à multiplier les ateliers d'icônes, n'est pas un atout : souvent, ces ateliers se bornent à enseigner la technique, ignorant l'essentiel de la théologie de l'image sacrée, et font obstacle à un renouvellement intrinsèque et authentique de l'icône, en suivant servilement un canon iconographique légendaire et en créant de toutes pièces des pseudo-icônes avec des figures de saints (papes, personnalités politiques...) et des sujets (les triomphes de la Sainte Famille) n'appartenant absolument pas à la tradition byzantine-orthodoxe.

Les créations des iconographes orthodoxes, ou proches de la spiritualité des Orients chrétiens, sont en revanche des tentatives d'intégration harmonieuse entre la réflexion théologique, la recherche esthétique et l'attention au symbolique, visant à créer des icônes capables de susciter un dialogue, de suggérer une présence, de favoriser la prière. Cette ouverture récente et prometteuse se limite – jusqu'à aujourd'hui – au monde des icônes exposées dans des musées et des galeries, destinées au collectionnisme et éventuellement à la dévotion privée. Mais les programmes iconographiques des églises et les hiérarchies ecclésiastiques ne pourront, ne devront pas ignorer de tels ferments, capables de transmettre à l'homme d'aujourd'hui l'éternel mystère chrétien, dans un cadre résolument orthodoxe, mais avec un langage renouvelé.

14

LA CRUCIFIXION DANS L'ART EUROPÉEN

APRÈS 1945

INTRODUCTION

I/ EXPLORATION DE LA DÉTRESSE ET DU MAL-ÊTRE
1/ Dix
2/ Sutherland
3/ Schönebeck, Beksiński
4/ Sam Morse Brown
5/ Congdon
6/ Cane
7/ Correia

II/ DÉCONSTRUCTION CUBISTE ET SES SUITES
1/ Saura
2/ Falken
3/ Vedova

III/ CRUCIFIXION DE L'IMAGINAIRE (« CRUCI-FICTION »)
1/ Dalí
2/ Delvaux
3/ Guttuso
4/ Botero

IV/ DOUCEUR ET/OU FERVEUR CONTINUÉES
1/ Cornélius
2/ Buffet
3/ Manessier
4/ Longaretti
5/ Arcabas
6/ Haugen Sørensen

V/ CRUCIFIXION EN RONDE BOSSE
1/ Richier, Coquet
2/ Bodini, Scorzelli, Rocha
3/ De Grauw
4/ Mach
5/ Zack
6/ Derbré

VI/ CRUCIFIXION-RÉSURRECTION
1/ Crucifié aux yeux grands ouverts
2/ Crucifié tentant de se détacher de la croix sans y parvenir vraiment
3/ Crucifié avec les bras légèrement écartés de l'axe horizontal de la croix, le corps restant dans l'axe vertical
4/ Crucifié parvenant à libérer complètement ses bras
5/ Christ vivant, encore en position de Crucifié mais décentré
6/ Crucifié s'élevant au-dessus de la croix
7/ Crucifié descendant de croix et s'éloignant de la croix, paisiblement
8/ Croix en creux
9/ Crucifié-Ressuscité

CONCLUSION

JENNER

INTRODUCTION

Tout comme la Première, la Seconde Guerre mondiale, avec son cortège d'horreurs, a eu comme effets dans l'art, entre autres, de provoquer un peu partout en Europe et en Amérique la continuation et l'enrichissement du filon d'images dont l'étude a été amorcée plus haut (voir chap. 12) et qui va s'avérer inépuisable jusqu'à une date proche de la fin du XXe siècle[1]. Il se pourrait toutefois qu'il ait commencé alors de s'épuiser et que sa suprématie lui ait été dérobée par une autre famille d'images montant en puissance depuis quelques décennies, celle des « Crucifixions-Résurrections », que nous présentons plus loin, en guise de conclusion provisoire de ce panorama (VI/). Mais avant cela, bien des peintres ont créé des œuvres où la Crucifixion du Christ a continué d'être l'affirmation de toute la souffrance qu'il a endurée sur la croix et aussi l'occasion d'une dénonciation de la guerre et de ses cruautés. Comme nous l'avons expliqué plus haut, nous les avons regroupées non pas selon l'ordre chronologique, en dépit du caractère indiscutable d'un tel classement, mais selon cinq rubriques reflétant certaines des préférences partagées par les artistes, qu'elles soient principalement thématiques (I/ Exploration de la détresse ; III/ Crucifixion de l'imaginaire ; IV/ Douceur et/ou ferveur continuées), ou plutôt stylistiques (II/ Déconstruction cubiste et ses suites), ou liées tout simplement au support élu par eux, en l'occurrence la sculpture (V/ Crucifixion en ronde bosse).

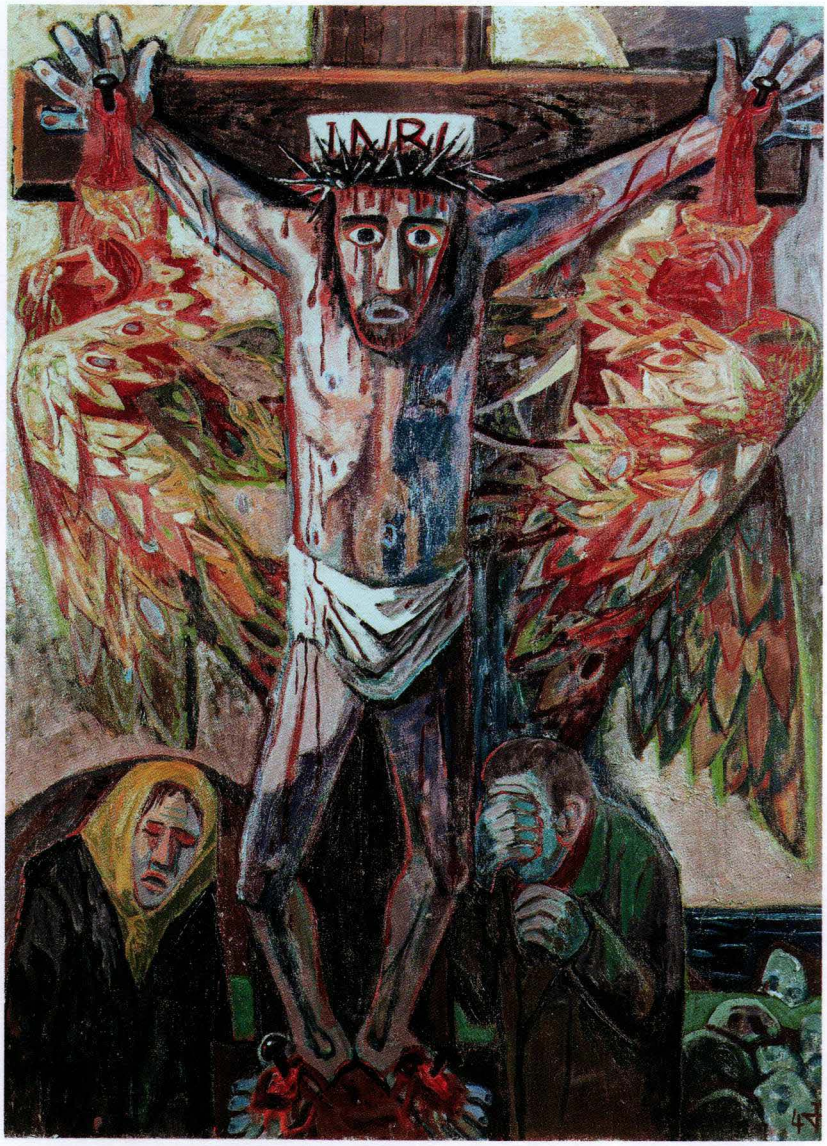


Figure 1 : Otto Dix, huile sur toile, 210 x 150 cm, 1948 ; Stuttgart, Staatsgalerie

I/ EXPLORATIONS DE LA DÉTRESSE ET DU MAL-ÊTRE

1/ Dix.

Otto Dix (1891-1969) compte parmi les peintres qui, comme Desvallières, ont été soldats durant la Première Guerre mondiale et en ont été marqués à tout jamais. Une exposition l'a associé à d'autres artistes allemands dans le même cas, parmi lesquels Emil Nolde (voir chap. 12, I/2). C'est logique dans la mesure où ces deux expressionnistes ont été inscrits par les nazis dans la liste des peintres stigmatisés comme coupables de faire de « l'art dégénéré » (*Entartete Kunst*). Dix se vit en tout cas signifier dès 1933 une interdiction d'exposer. Mais à la différence d'Emil Nolde et de Lovis Corinth, tout s'est passé comme s'il avait attendu la fin de la Seconde Guerre mondiale pour établir un lien, dans sa peinture, entre ce qu'il avait vécu sur le front et la Crucifixion du Christ. C'est seulement en 1946, en effet, qu'il peint un Christ en croix très sanglant, vu de trois quarts, avec Marie s'effondrant et saint Jean la soutenant, formant un couple uni. Sur la droite se tient un personnage vu de dos, levant les bras, fixant le Crucifié – son geste

Figure 2 : Graham Sutherland, *Étude pour la Crucifixion,* huile sur toile, 97 x 118 cm, 1947 ; musées du Vatican, Collections d'art contemporain

évoque la confession de foi du centurion, et peut-être aussi son habit militaire actualisé – il porte un casque de soldat allemand[2].

Otto Dix est revenu sur ce sujet deux ans plus tard, en 1948, dans une huile sur toile (210 x 150 cm ; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum[3]) [fig. 1], et dans plusieurs gravures ultérieures qui toutes s'en inspirent[4]. Le Christ semble avoir été crucifié au bord de la mer, visible sur la droite. Un soleil de très vaste diamètre, derrière la croix, lui fait comme une auréole et suggère la dimension théophanique de la scène. Marie et Jean sont actualisés en femme et homme du peuple allemand. Ils paraissent désespérés. Le Crucifié, figuré à une échelle plus grande que la leur, couronné d'épines, est encore vivant, écartelé et impuissant, et néanmoins souverain. Il tient les yeux ouverts et regarde intensément devant lui, ce qui n'est pas banal dans l'art de cette époque, et rappelle le Crucifié de Woestijne (voir chap. 12, I/6). Il y a de nouveau du sang qui dégouline un peu partout sur son corps, mais surtout aux pieds et aux mains, abondamment ; deux séraphins aux ailes multicolores somptueuses recueillent dans des calices celui qui coule à flot des mains – ce motif du sang recueilli était devenu très rare au XIXe siècle et le restera au XXe siècle[5].

2/ Sutherland.

Graham Sutherland (1903-1980) est un peintre anglais catholique. Sa première exposition en 1925 l'apparentait encore,

THE PRINCE OF PEACE
THEY KNOW ~~NOT~~
WHAT THEY DO

Figure 3 : Sam Morse Brown, *La Crucifixion de l'humanité,* huile sur toile, 203,2 x 153 cm, 1961 ; coll. part. (les Bermudes)

d'un point de vue stylistique, à William Blake (voir chap. 11, II/1). Il connaît une brusque évolution à partir de 1935 : les figures commencent à ressembler à des cactus ou à des rocs déchiquetés. Il est nommé peintre de guerre en Europe en 1941. On lui commanda en 1945 une Crucifixion pour l'église St. Matthew de Northampton. Il exécuta dès lors différentes variations sur le sujet, avec les mêmes motifs récurrents, parmi lesquels la tête couronnée d'épines cruelles et le torse décharné aux côtes saillantes, associés dans son imaginaire à tout ce qui fut révélé, au cours de ces années-là, des camps de concentration nazis.

Dans son *Étude pour la Crucifixion* de 1947 (97 x 118 cm), conservée aux musées du Vatican, Collections d'art contemporain)[6] [fig. 2], le Crucifié est maigre et décharné, il a les côtes saillantes, les jambes arquées et filiformes, et les bras presque à l'horizontale, apparemment dépourvus de pli du coude. Il les tient en revanche presque à la verticale dans d'autres tableaux[7] et dans sa tapisserie de la cathédrale Saint-Michel de Coventry qui y a été installée en 1962 derrière l'autel juste en dessous d'une monumentale Maiestas Domini. Quoi qu'il en soit, les images poignantes de Sutherland furent inspirées, comme beaucoup d'autres œuvres peintes au XXe siècle[8], du Retable d'Issenheim par Grünewald (voir chap. 8, II/1), du *Guernica* de Picasso ou du triptyque de Bacon (voir chap. 12, III/3), mais aussi bien des photos des camps de la mort de la Seconde Guerre mondiale, et établissent donc un lien entre la Crucifixion et les principales tueries de masse du XXe siècle[9].

3/ Schönebeck, Beksiński.

Eugen Schönebeck (1936-) est un Allemand de l'Est passé à l'Ouest dès 1955 et très marqué lui aussi par la réflexion sur les causes et les effets du nazisme. Il a peint plusieurs Crucifixions en 1963-1964, qui peuvent être perçues comme autant de copies ou de réminiscences de Bacon (voir chap. 12, III/3) : le corps est scindé en lambeaux – des bouts s'éloignent, planant en apesanteur, dérivant sans merci dans un ciel implacablement bleu (*Der Gekreuzigte*, 162,5 x 131 cm, 1963 ; Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain[10]) – ; le regard du Crucifié est d'une lucidité désespérée, il est prisonnier d'un gros crâne chauve d'homme au cou alourdi par l'âge – on croit entendre l'adage de Platon : *sôma sèma* (« le corps est une prison ») –, de frêles épaules, un début de bras, puis une sorte de fil lui tenant lieu de corps. Pas besoin de clou : la solitude qui règne sans partage suffit à crucifier tout un chacun. Trois ans plus tard, Schönebeck arrêtera définitivement de peindre, refusant que la peinture soit soumise aux aléas du marché et aux diktats des politiques.

Un autre héritier de Bacon est Zdzisław Beksiński, un peintre polonais (1929-2005). Au-delà de la peinture du sombre et de l'horrible, son œuvre est une réflexion sur notre époque, sur la défiguration et la mort. Sa Crucifixion de 1969, avec un Crucifié dont il ne reste plus guère que les bras et la cage thoracique, descend en ligne directe de celle de Bacon montrée plus haut, à ceci près qu'elle substitue la solitude totale à l'indifférence du monde alentour, et fait passer du pénible à l'atroce et au désespérant.

4/ Sam Morse Brown.

Sam Morse Brown (1903-2001) est un artiste du Royaume-Uni qui a peint en 1961 un tableau intitulé *La Crucifixion de l'humanité* (fig. 3). Au-dessus d'une foule en train de fuir le centre en ruines d'une grande ville bombardée (l'artiste fait sans doute mémoire du bombardement de Birmingham en 1940, auquel il a assisté), le Crucifié trône au ciel avec, en guise de mandorle théophanique, le monstrueux champignon d'une explosion atomique, faisant allusion cette fois à l'explosion de la première bombe thermonucléaire britannique larguée à côté de l'île Christmas, un atoll de l'océan Pacifique Nord, appartenant à la république des Kiribati, le 8 novembre 1957. La foule en fuite est attendue en haut par deux représentants des partisans de l'explosion, un militaire torse nu, armé d'une mitraillette, et un membre du gouvernement, micro en main, en train de prononcer un discours, et visiblement surexcité.

L'exposition de ce premier tableau pendant trois mois à la cathédrale de Southwark à Londres a provoqué tant de remous qu'il a été ensuite conservé discrètement dans une petite église des Cotswolds avant d'être transporté dans le territoire britannique des Bermudes. C'est là que l'artiste a composé en 1976, comme il avait prévu de le faire à l'origine, deux autres tableaux, qui forment avec le premier un triptyque constituant un résumé à tout le moins pessimiste de l'histoire du monde. Celui de droite, intitulé *Et au commencement c'était vraiment bon*, montre les deux mains de Dieu portant le globe terrestre ; dans celui de gauche, *Le Monde prodigue*, les deux mains de Dieu sont toujours là, mais tendues cette fois vers un couple humain complètement désespéré, sur une terre couverte de croix de cimetières à perte de vue une fois survenue la guerre nucléaire. Le triptyque est toujours conservé aux Bermudes, dont le peintre devint un résident.

5/ Congdon.

William (Grosvenor) Congdon (1912-1998) est un peintre américain né à Providence. Il est fils de l'*Action Painting* (avec Pollock, de Kooning, Rothko) et devient célèbre dans les années 1950. Il se convertit au catholicisme et reçoit le baptême à Assise, où il s'établit pour dix ans. Il voyage ensuite durant dix autres années puis se retire au monastère bénédictin de Cascinazza

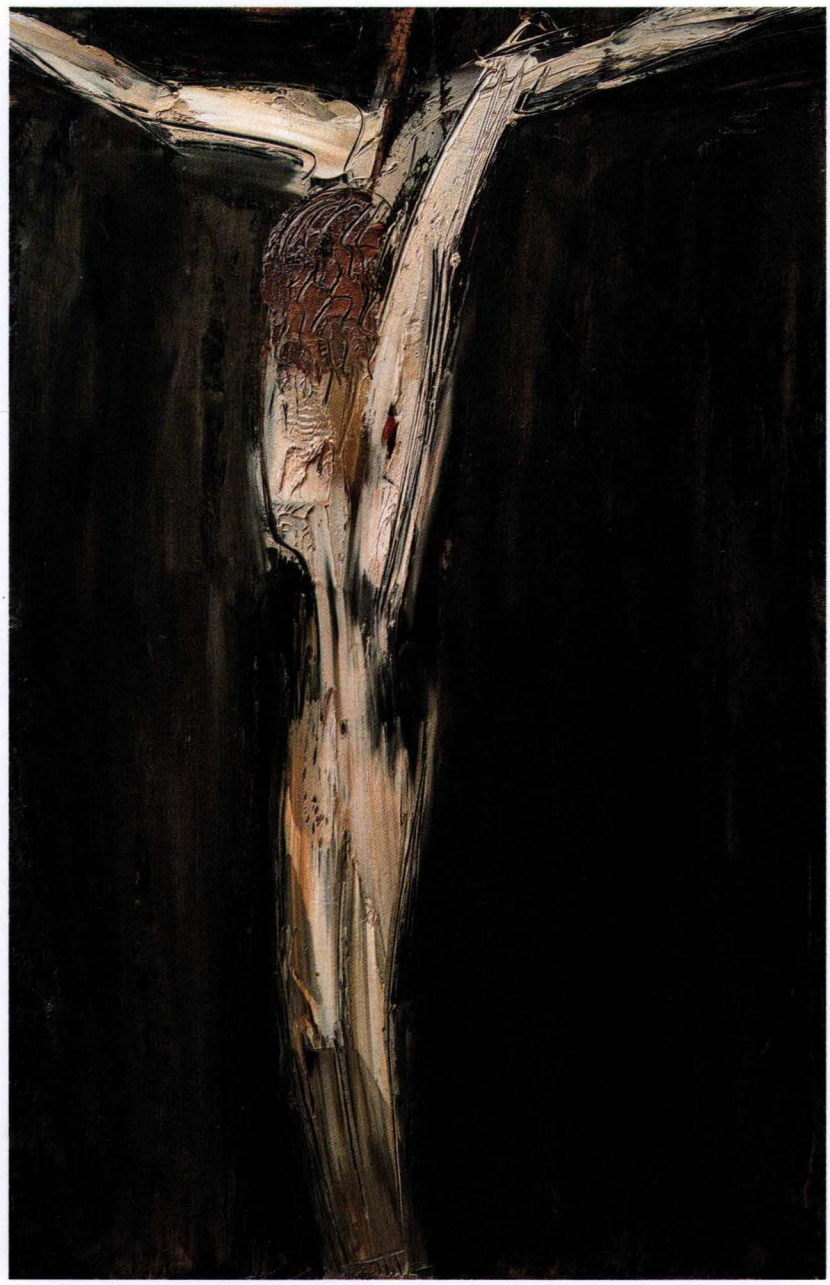


Figure 4 : William Congdon, *Crucifixion n° 2*, huile sur falsite, 89 x 59 cm, 1960 ; Milan, The William G. Congdon Foundation Collection

(Basse-Lombardie), jusqu'à la fin de ses jours. Il est l'auteur d'un chemin de croix qui a été apprécié et commenté par un certain cardinal Josef Ratzinger (ou plutôt : ils ont fait ensemble un ouvrage à deux voix, intitulé *Il Sabatto della Storia*, publié à Milan chez Jaca Book l'année de sa mort, et traduit depuis en anglais et en français). Il est surtout l'auteur d'une très grande quantité de Christ en croix (environ deux cents) ayant tous en commun de le montrer tête plus ou moins écroulée sur le sternum, le visage partiellement ou complètement recouvert par ses cheveux et donc privé de regard, ou bien aux yeux difficiles à trouver dans sa tignasse, et le corps réduit à une trace délabrée (fig. 4).

Congdon est au total l'un des artistes qui ont le plus contribué à l'accueil favorable, dans les milieux chrétiens, d'une étroite association entre défiguration et Crucifixion, accueil qui reste à tout le moins étrange et au fond très contestable d'un strict point de vue théologique, n'en déplaise aux autorités ecclésiastiques supérieures voire sommitales, dans la mesure où cette manière d'aborder le sujet, même si elle peut se réclamer d'un certain passage du livre du prophète Isaïe infatigablement invoqué en pareil cas (« il n'avait plus figure humaine, son apparence n'était plus celle d'un homme... » : Is 52,14), plaide beaucoup plus en faveur du désespoir que de l'espérance chrétienne. Un tel succès accrédite l'opinion de tous ceux qui sont d'avis que le christianisme serait progressivement devenu au fond « une religion de la souffrance », qui la valorise au point de la sacraliser sans discernement. Sans doute la faveur où est tenue l'œuvre de Congdon, à défaut de se justifier, s'explique-t-elle par le crédit qu'ont valu à l'artiste ses choix de vie et la confiance que lui a accordée un théologien savant devenu cardinal puis pape. Mais ce dernier a ainsi administré la preuve, s'il en était besoin, que les goûts des prélats, fussent-ils des théologiens de haute volée, comme ce fut le cas en l'occurrence, et des autres personnalités religieuses[11] en ces matières, incontestablement légitimes quand ils se cantonnent à des choix personnels sans portée ni conséquences ecclésiales, ne sont pas infaillibles, tant s'en faut, et devraient rester une affaire strictement privée, sans parler du fait que les artistes pieux ne sont pas forcément les mieux accordés à l'essence de la foi chrétienne, ni les plus qualifiés pour assurer sa transmission dans les langages d'images. Le titre de l'exposition qui a été faite à Rome des Crucifixions de cet artiste, *Luce ferita della Croce*, donne à penser, tant cette lumière, en l'occurrence, est parcimonieuse[12].

6/ Cane.

Louis Cane, né en 1943, est un graveur qui a abordé ce thème à plusieurs reprises mais en général par le biais du calvaire à trois croix, dans un style minimaliste semi-abstrait dépourvu de toute complaisance dans le tracé comme dans la palette, et reprenant à son compte le motif du Crucifié bouche ouverte – les deux larrons à ses côtés en font autant, les bourreaux aussi, l'œuvre fait l'impression d'un climat exacerbé de vociférération généralisée[13].

7/ Correia.

Antoine Correia, né en 1972, vivant à Nantes, prolonge de manière saisissante la veine de la défiguration chargée de potentialités théophaniques, dans la ligne de Francis Bacon (voir chap. 12, III/3), Eugen Schönebeck et Zdzisław Beksiński (I/3), avec un Crucifié réduit à une tête et à un torse, et traité avec ses pâtes picturales à la fois sombres et luminescentes : ainsi dans le tableau intitulé *Crucifixion XVIII*, de 2010.

II/ DÉCONSTRUCTION CUBISTE ET SES SUITES

1/ Saura.

Antonio Saura (1930-1998) est un peintre et écrivain catalan. Né à Huesca en 1930, il est atteint de tuberculose osseuse à douze ans et complètement immobilisé durant cinq années. Autodidacte, il s'oriente tout d'abord vers la peinture surréaliste (Arp, Péret, Tanguy, Hantaï). Il limite volontairement sa palette aux noir, gris, brun ; illustre de nombreux

Figure 5 : **Antonio Saura,** *Crucifixion rouge,* huile sur toile, 130 x 162 cm, 1963 ; Genève, musée d'Art et d'Histoire

ouvrages (Cervantès, Orwell, Kafka). Il s'installe définitivement à Paris en 1967 et s'engage dans l'opposition franquiste. S'inspire (par contraste autant que par filiation) de Velázquez (voir chap. 9, IV/3) et de Goya (voir chap. 11, I/4). Il est l'auteur de très nombreux écrits.

Le musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg a consacré en 2002 une exposition aux nombreuses Crucifixions de cet artiste[14]. Toutes instruisent le procès de la défiguration. Voici ce qu'en dit l'artiste : « Le choix d'une structure fondée sur l'image de la Crucifixion [...] n'obéit pas à des motifs religieux [...]. J'ai cherché, contrairement au Christ de Velázquez [voir chap. 9, IV/3], à créer une image convulsive et à en faire une bourrasque protestataire [...] Dans l'image du Crucifié, donc, la présence intemporelle de la souffrance est implicite et l'arrière-plan critique et religieux est relégué dans l'oubli[15]. » Une « bourrasque protestataire », cette expression a une saveur romantique, qui masque son ambiguïté structurelle : protestation contre quoi ? La beauté ? la dignité ? le mystère ? la souffrance ? Les artistes ne sont décidément pas les mieux placés pour interpréter leurs œuvres. La série des Crucifixions de Saura nous paraît mieux décrite par ce qui leur est commun et peut être analysée comme une réminiscence puissante et encolérée, mais déconstructive, ayant pour effet la réduction du corps humain à une forme confuse privée de visage et *a fortiori* de regard, dans un espace abstrait, loin de la terre, quelque part dans un cosmos décoloré, en l'absence de tout témoin et de toute étoile.

La *Crucifixion* de 1963 (fig. 5) [huile sur toile, 130 x 162 cm, Genève, musée d'Art et d'Histoire[16]], bien qu'elle soit l'une des rares à comporter des touches de couleur, est symptomatique de cet amour des structures sombres. Elle semble se révolter violemment contre la lisibilité de la Crucifixion et se dispenser allègrement de toute obligation à cet égard : « Touches brutes de noirs et de blancs, accentuées de bruns et d'ocre, traduisant la monstruosité de cette mort sur la croix. Saura rejette l'évocation religieuse de la scène au profit d'un expressionnisme tragique et convulsif de l'agonie du crucifié : un Christ aux yeux fous, grimaçant et repoussant, devient l'épouvantail de la souffrance de l'homme[17]. » La Crucifixion de 1985, comme la plupart de celles qu'a peintes Saura, est comme une évocation lointaine, floue et torturée de la forme du Crucifié. L'artiste semble vouloir faire, cette fois avec des traits et de rares couleurs, ce qu'a fait Picasso avec des formes et des volumes beaucoup plus lisibles et parfois lumineux, et des couleurs éclatantes, une suite inépuisable de variations[18].

2/ Falken.

Herbert Falken (1932-) compte parmi les rares artistes du XXe siècle, avec Siegfried Köder et Pierre de Grauw (V/3), à être aussi un prêtre. Son œuvre témoigne d'un lien original et créatif entre sa foi et la vie contemporaine. Il est l'auteur, entre autres, d'un *Lachender Christus* (« Christ riant ») faisant pour ainsi dire un gros plan sur le haut du corps, la tête et les épaules d'un Crucifié qui ouvre grande la bouche. N'était le titre de l'œuvre, qui nous assure que c'est pour rire à gorge déployée qu'il tient la bouche grande ouverte, le spectateur pourrait croire que c'est plutôt pour hurler de douleur, comme le font un certain nombre de Christ crucifiés dans l'art du même siècle – l'humanoïde crucifié du *Fragment de crucifixion* de Bacon ouvre la bouche de la même façon (voir chap. 12, III/3), le Crucifié de Floriano Bodini (V/2) et plusieurs de David Mach (V/4) aussi, et ce n'est assurément pas pour rire. Si celui de Falken avait voulu vraiment faire bande à part de manière univoque, il est permis d'estimer que c'est raté.

3/ Vedova.

Le trajet accompli par un Emilio Vedova (1919-2006) à propos du même sujet, la Crucifixion, illustre le travail que recouvre le passage de la figuration à l'abstraction. Cet artiste a peint en 1947 un calvaire qui avait été précédé, en 1942, par une Crucifixion inspirée du Tintoret (voir chap. 9, II/3), avec seulement le Christ, mais dans les deux cas avec une grande affluence au pied de la croix, avant de faire, en 1953, une *Crucifixion contemporaine* (huile sur toile, 130 x 170 cm, conservée à Rome, à la Galleria Nazionale) et enfin en 1971, une autre encore, réduite à quelques lignes blanches sur fond noir et dépourvue de toute polychromie.

III/ LA CRUCIFIXION DE L'IMAGINAIRE (« CRUCI-FICTION[19] »)

« Après l'érosion de l'art abstrait, on assiste dans la seconde moitié du XXe siècle à un retour de la mise en scène flamande et de la théâtralité baroque, quand il ne s'agit pas de la résurgence de l'expressionnisme du premier quart du siècle, voire d'une influence plus récente des techniques de la bande dessinée. Les Flandres et le Brabant, c'est d'abord Paul Delvaux avec ses deux grandes crucifixions de 1951 et 1957 : un peintre du XVe siècle réincarné dans le surréalisme. Le baroque, c'est un peintre du temps de Philippe II réincarné lui aussi dans le surréalisme : Salvador Dalí, dont les deux principales crucifixions datent de 1951 et 1954[20]. »

Figure 6 : Salvador Dalí, *Christ de Saint-Jean-de-la-Croix,* huile sur toile, 205 x 116 cm, 1951 ; Glasgow, musée Kelvingrove

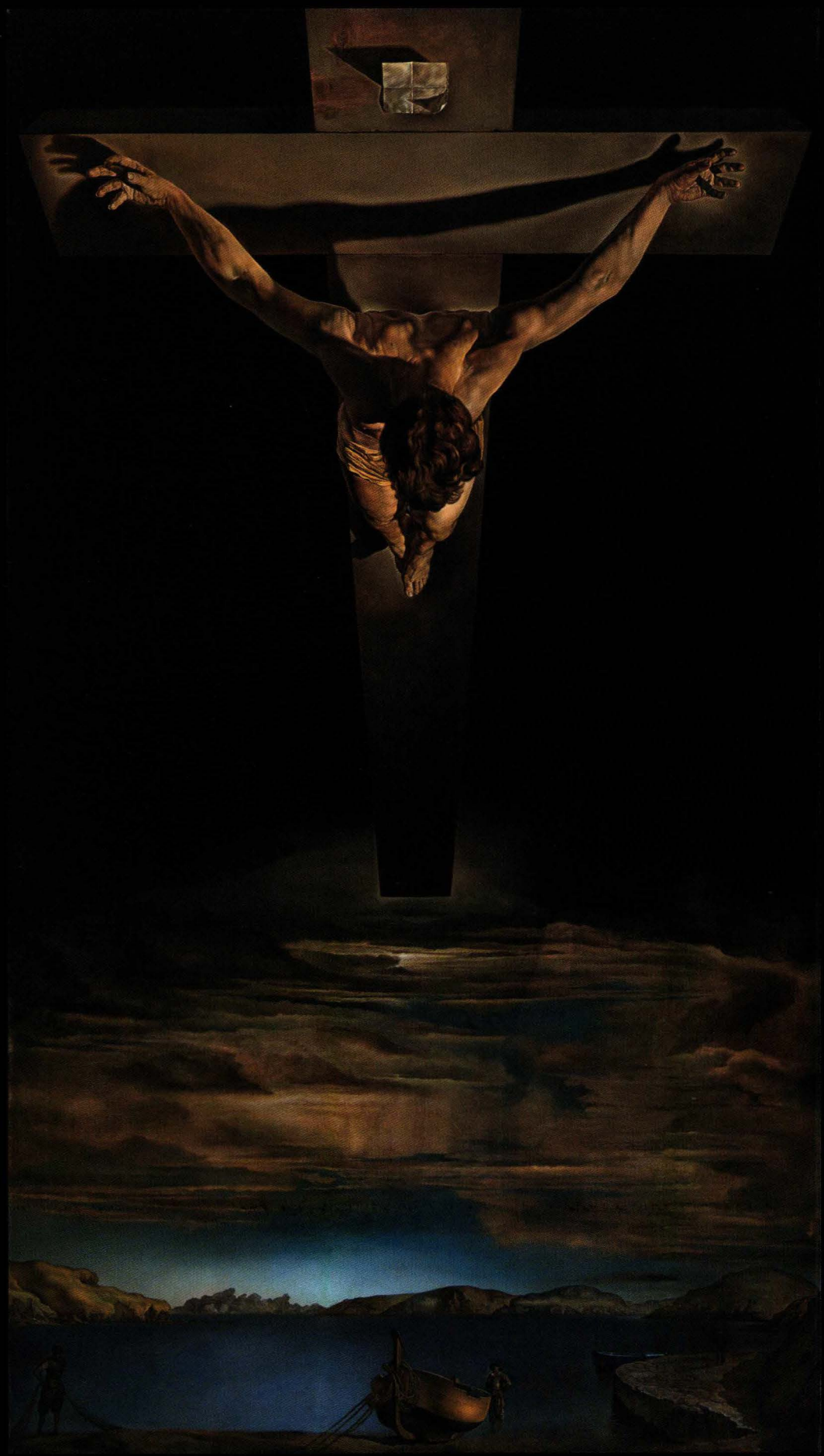


Figure 7 : Paul Delvaux, *Crucifixion,* huile sur bois, 178,5 x 266,5 cm, 1951-1952 ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

1/ Dalí.

Le propos de subvertir les routines du regard, au nom d'une perception proprement « mystique » de l'époque qui fut amorcée par l'explosion de la bombe atomique, et de changer de point de vue sur la croix, est illustré par Salvador Dalí (1904-1989), lecteur de Nietzsche et de saint Jean de la Croix, jusqu'au-boutiste parmi les surréalistes, dans un tout autre climat il est vrai, qu'il a qualifié lui-même de « paranoïaque », et avec des moyens tout différents[21]. En 1951, l'artiste avait déclaré : « Mon prochain Christ [...] [devrait] être une peinture exprimant la beauté et la joie les plus élevées que quiconque ait peintes jusqu'à ce jour. Je veux peindre un Christ qui soit l'antithèse absolue du Christ matérialiste et sauvagement anti-mystique de Grünewald[22]. »

Mais lui aussi a cherché à déplacer la relation traditionnelle entre le spectateur et la figure du Crucifié en croix placée depuis des siècles en face et au-dessus de lui. Fréquente dans son œuvre, cette figure réinventée par lui y apparaît désormais sous tous les autres angles imaginables, avec une liberté d'un type inédit : c'est ainsi qu'elle est par lui donnée à voir tantôt par-dessus (*Christ de Saint-Jean-de-la-Croix*, 1951[23]) [fig. 6] (voir chap. 6, X/) et tantôt par-dessous (*Corpus hypercubus*, 1954[24]) : le Christ, éclairé d'en haut mais contemplé d'en bas, est crucifié sans clous, sur une croix faite de huit cubes assemblés et planant en apesanteur au-dessus d'un sol dallé ; il rejette la tête en arrière, croise les doigts et les deux pieds sur d'invisibles clous. Le peintre le fait apparaître à un personnage qui se tient à son pied, somptueusement habillé : sans doute s'agit-il de Gala, la femme de l'artiste, avec laquelle il s'installe à Port Lligat, au nord de Cadaquès (où leur maison est devenue le « musée Gala et Dalí » ; c'est là qu'il a peint le *Christ-de-Saint-Jean-de-la-Croix*). Une troisième possibilité a été conçue par Dalí, celle qui consiste à représenter la croix horizontale et vue par-derrière (*Christ de Gala*, 1978[25]). Le spectateur, s'il regarde vers le bas, aura l'impression de raser les flots voire de se trouver en barque, devant un globe lumineux un peu brumeux ; et il aura aussi le sentiment de passer sous le Crucifié en croix planant à l'horizontale au-dessus des eaux.

D'autres images de la Crucifixion seront peintes par Dalí[26], mais ce sont les trois que nous venons de mentionner qui ont provoqué toutes sortes de remous[27]. Il y a un risque de malentendu voire de contresens sur la première des trois, celle censément inspirée du dessin de saint Jean de la Croix. Pour le saint, il s'agissait sans doute de voir le Crucifié avec les yeux de Dieu le Père (voir chap. 6, X/), tandis que pour Dalí, comme le prouve le bas du tableau avec le plan d'eau et la barque, il s'agit d'installer le crucifix en situation « surplombante » par rapport à la terre et au monde créé. C'est ce qu'a confirmé le bronze de 82 cm de haut conçu et exécuté par Salvador Dalí, avec un Crucifié très haut perché regardant la terre... Il est vrai que « Dalí organisa cette étonnante composition à partir d'une esquisse [dont on raconte qu'elle avait été] dessinée par le grand mystique espagnol du XVIe siècle, saint Jean de la Croix, au cours d'une expérience extatique ; les épaules et les bras musculeux du Christ semblent toutefois ceux d'un escaladeur hollywoodien[28]. » Le point de vue du spectateur est double : il voit les choses d'en-haut, avec les yeux de Dieu le Père, pourrait-on dire, en ce qui concerne le Crucifié et sa croix, mais avec ceux des apôtres regagnant leur barque de pêcheur sur le bord du lac. « La figure du Christ en croix domine la baie de Port Lligat [...] Les personnages à côté du bateau sont dérivés d'un tableau de Le Nain et d'un dessin de Velázquez pour *La Reddition de Breda* » – c'est le titre d'un tableau de ce peintre réalisé en 1634. Dalí s'est expliqué : « Grâce aux indications du père Bruno, carmélitain, je vis le Christ dessiné par saint Jean de la Croix, je résolus géométriquement un triangle et un cercle qui, esthétiquement, résument toutes mes expériences antérieures et inscrivis mon Christ dans ce triangle [...] Cette œuvre, considérée comme banale par un important critique au moment de sa première exposition à Londres, fut pourtant crevée par un fanatique, quelques années plus tard, au musée de Glasgow[29]. »

2/ Delvaux.

Paul Delvaux (1897-1994), enfant, aurait été très marqué par la présence d'un squelette dans la salle de classe. Toujours est-il qu'il est peut-être le premier artiste qui ait imaginé, dans son tableau de 1952, de remplacer les trois condamnés du Golgotha par trois squelettes à l'air néanmoins vivant, en présence de bourreaux masqués, eux-mêmes réduits à leurs propres squelettes (fig. 7[30]) et s'acquittant quand même, paradoxalement, de l'achèvement du supplice, par exemple en perçant le côté du Christ. La couleur bleue glaciale où baigne la scène renforce encore l'impression macabre. L'artiste a réalisé l'année suivante une Descente de croix saisissante, construite sur le même stratagème[31]. Il a suivi

cette veine, en 1957, en lui apportant un solennel développement : une Crucifixion[32] où seul le Christ, au centre, est encore doté d'un corps de chair, tandis que grouillent à ses pieds, sous un plafond bizarrement doté d'ampoules électriques, et de part et d'autre d'une palissade qui évoque celle d'un camp de détention, de très nombreux squelettes faisant des gestes de vivants – au premier plan à droite, l'un d'eux est agenouillé mains jointes, suppliant un autre squelette en train de lui crier dessus, semble-t-il... Et le filon s'est prolongé au moins jusqu'en 1974, date d'un tableau saisissant, où l'attroupement de squelettes se fait dense au pied de la croix, mais certainement pas muet : le Christ est en train de confier l'un à l'autre Marie et Jean. Le moins que l'on puisse dire est que cette association visuelle entre un grouillement de squelettes dans toutes les positions, remuants et parlants, et le sacrifice du Christ en croix est doublement paradoxale.

Figure 8 : Renato Guttuso, *La Crucifixion*, huile sur toile, 200 x 200 cm, 1940-1941 ; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

3/ Guttuso.

L'une des œuvres les plus connues de Renato Guttuso (1911-1987) est *La Crucifixion*[33], peinte en 1940-1941 et couronnée par le second prix du prestigieux Prix de Bergame en 1942 (fig. 8). Elle aura valu à Guttuso, en raison, entre autres, de la figure de Marie Madeleine intégralement nue, une fâcherie durable avec les autorités ecclésiastiques. Dans ce tableau émerge avec une force explosive l'engagement politique de Guttuso contre le fascisme et en faveur de la dénonciation de toutes les guerres[34]. Il rend lui-même compte de son choix de faire du Crucifié torturé « l'icône » (i. e. le symbole dénonciateur) de l'atrocité de toute guerre : « C'est maintenant un temps de guerre. Je veux peindre ce supplice du Christ comme une scène d'aujourd'hui [...] Comme symbole de tous ceux qui subissent des outrages, la prison, des supplices pour leurs idées[35]. » C'est dans le même esprit de compassion solidaire qu'il a imaginé une Fuite en Égypte de la Sainte Famille rendue par un couple de Palestiniens juché sur un âne surchargé[36].

Ce tableau à la forte charge expressive et révolutionnaire, où la nudité des figures, comme l'a expliqué Guttuso, est délibérée, non pour choquer mais pour affirmer la portée universelle de ce qui est arrivé sur le Golgotha, fut jugé à l'époque hérétique par la hiérarchie catholique, en raison d'abord de la position des trois croix, qui a pour effet de cacher en partie le visage du Christ et bouleverse le schéma classique de la représentation chrétienne du calvaire – c'était pourtant loin d'être la première fois : Lucas Cranach s'était déjà permis cette liberté (voir chap. 8, III/3) –, mais aussi spécialement (voire plutôt, si ce n'est surtout) en raison de la présence de la figure de la Madeleine nue, ce dernier choix ayant valu à Guttuso l'appellation de *pictor diabolicus*. Des ecclésiastiques influents, jugeant l'œuvre blasphématoire, interdirent aux clercs de conserver par-devers eux la peinture, sous peine de suspense *a divinis* ! La fracture avec l'autorité ecclésiastique ne s'apaisa qu'avec le temps : en 1989, le père David Maria Turoldo, avec sa sensibilité à l'écart de tous les schémas préconçus, fut le premier à défendre la *Crucifixion* de Guttuso, en proposant d'interpréter le peintre comme « un narrateur biblique, d'une Bible en flammes, jamais finie, qui est notre histoire[37] », démontrant ainsi une parfaite compréhension du message de ce tableau.

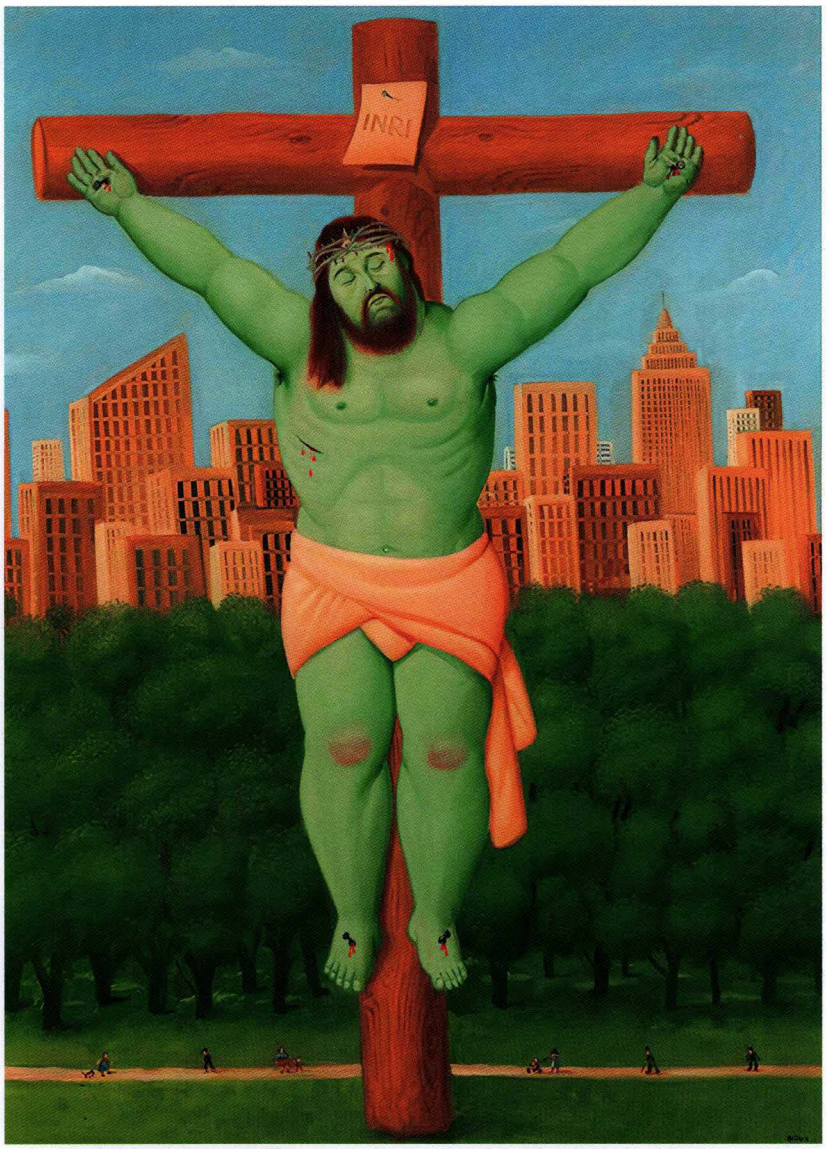
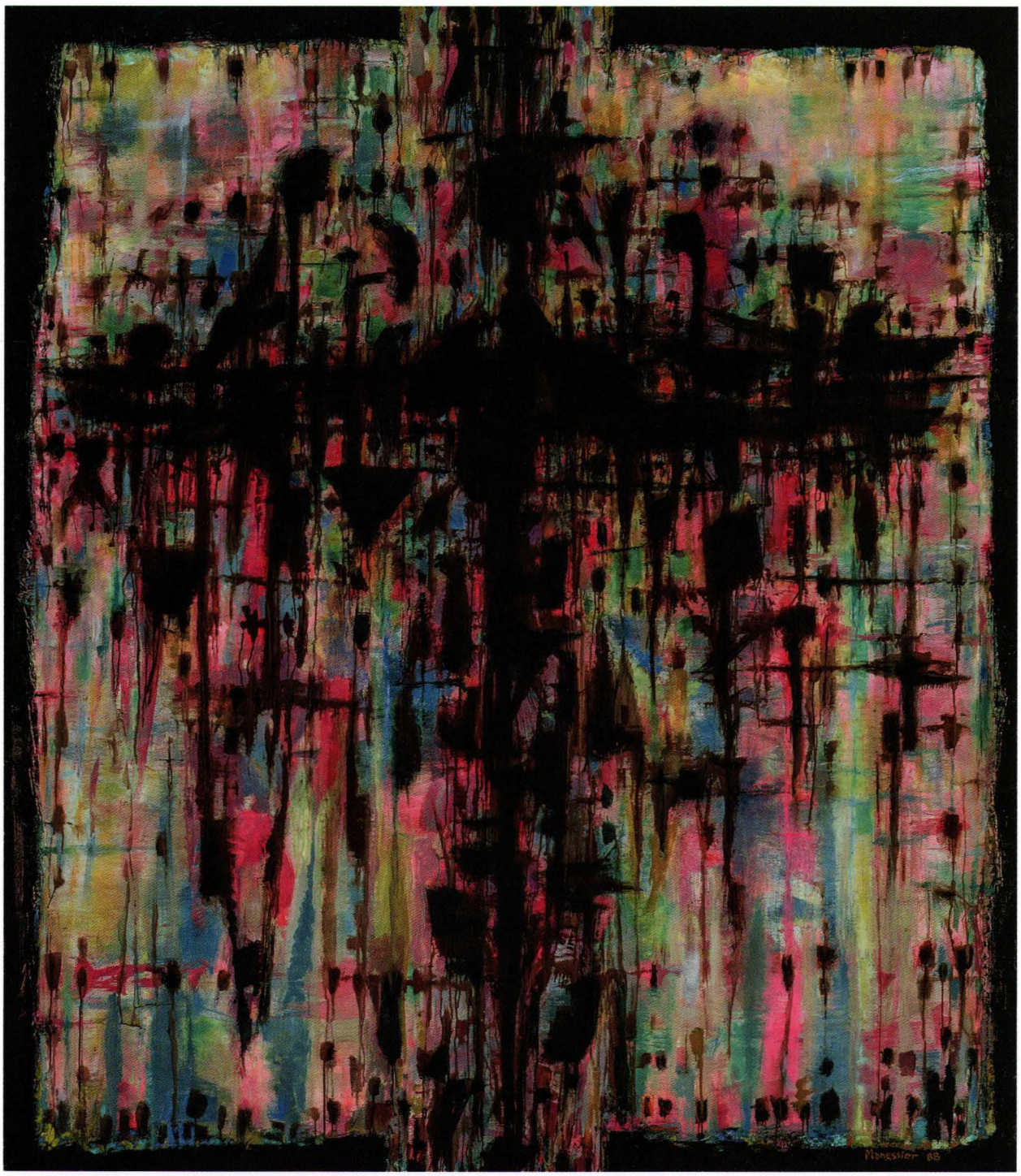


Figure 9 : Fernando Botero, *Christ en croix*, huile sur toile, 81 x 59 cm, 2011 ; New York, Marlborough Gallery

4/ Botero.

Fernando Botero (1932-), peintre et sculpteur colombien, a expérimenté pour la première fois en 1957, lors d'un séjour à Mexico, la possibilité expressive de dilater toutes les figures humaines et de leur conférer une allure grasse voire



carrément obèse : elle est devenue sa « marque de fabrique » et constitue à ses yeux une sorte d'éloge de la valeur expressive des volumes. Son style est d'un réalisme qui donne l'impression de n'avoir pas le moindre souci d'apparaître dans la ligne de l'art contemporain. Il ne paraît pas non plus préoccupé le moins du monde par une quelconque « inculturation » de la figure humaine et corporelle du Crucifié, d'où notre choix de le faire apparaître ici et non dans le chapitre suivant. Le caractère récurrent voire systématique de la particularité très « enveloppée » de ses silhouettes

Figure 10 : **Alfred Manessier,** *Passion selon saint Jean II*, huile sur toile, 230 x 200 cm, 1988 ; coll. part.

humaines, qui prête une allure insolite, presque irréelle, à toutes les personnes mises en scène, rend le style de Botero incomparable et permet d'identifier au premier coup d'œil ses œuvres comme siennes sans parler du fait que sa palette est très riche de couleurs franches et que son œuvre est dépourvue d'ombres. En même temps, l'artiste paraît distant par rapport aux figures qu'il peint, et celles-ci sont elles-mêmes immobiles, hiératiques comme absentes, regardant sans voir...

Les sujets et motifs religieux sont nombreux dans sa création, qui fait apparaître beaucoup de clochers dans le paysage, et multiplie les femmes à l'enfant faisant automatiquement penser à la Vierge à l'Enfant. Le cycle de la Passion du Christ n'est pas en reste, auquel il consacra une série de peintures en 2010 et 2011, avec des sujets comme *Le Baiser de Judas*, *Jésus et la foule*, ou bien *La Déposition*. Pour ce qui est de la Crucifixion elle-même, traitée à plusieurs reprises, l'une des plus innovantes est celle sur fond de parc public et de gratte-ciels, le corps du Christ étant en l'occurrence de couleur verte (fig. 9). Plusieurs autres Crucifixions existent, dont certaines à fond sombre uni, avec un Christ aux yeux tantôt ouverts tantôt fermés, une des dernières en date le figurant tête droite et yeux ouverts, avec le porte-lance à échelle réduite, coiffé d'une casquette.

IV/ DOUCEUR ET/OU FERVEUR CONTINUÉES

1/ Cornélius.

Jean-Georges Cornélius (1880-1963) est un peintre dans le sillage de Gustave Moreau (voir chap. 11, II/5) et de Luc-Olivier Merson. Il s'est converti au catholicisme en 1931. Longtemps ignoré ou repoussé à la fois par le clergé breton et les critiques d'art, il vient de connaître enfin une manière de réhabilitation[38]. Bon nombre de ses œuvres sont à la fois ultra-pieuses par leur sujet et la manière très démonstrative de le traiter, et très audacieuses dans leur iconographie. C'est vrai en particulier de l'ensemble des Crucifixions de cet artiste, toutes originales. Certaines montrent le Christ en croix solitaire, ou désiré par une catégorie de personnes en perdition (*Le Christ des naufragés*, de 1930[39]), plusieurs d'entre elles placent un disciple (Jean), un fidèle anonyme (une femme à coiffe bretonne) dans la proximité intime du Crucifié (*Le Christ décrucifié par la prière*, sic[40]), qui parfois détache un bras pour l'enlacer (*Prie pour moi*), selon un geste très traditionnel dans l'histoire de la Crucifixion de l'art occidental, d'autres sont l'occasion d'affirmer l'intimité entre Dieu le Père et le sacrifice du Fils sur la croix[41]. Enfin Cornélius est probablement l'un des premiers artistes occidentaux qui aient annoncé la vague de fond dont nous parlons dans l'introduction de ce chapitre, d'autant plus puissante qu'elle n'a été programmée par aucun concile ni aucune autorité ecclésiastique et artistique, et sur laquelle nous revenons plus loin (VI/), qui peut être désignée comme celle des « Crucifixions-Résurrections » : à savoir celle des Crucifiés se distanciant à peine de la croix, signifiant par là qu'il vient d'y passer, mais que la Crucifixion n'était justement qu'un point de passage débouchant sur la Résurrection. Cornélius a une toile qui suggère cela très clairement, en entourant la scène d'un vol de colombes.

2/ Buffet.

Bernard Buffet (1928-1999) entre à quinze ans à l'école nationale des Beaux-Arts de Paris et reçoit à vingt ans le prix de la Critique. C'est l'un des maîtres du « misérabilisme » (avec Francis Gruber et Georges Rouault : voir chap. 12, II/8). Il peut servir d'illustration du divorce entre les Français et l'art contemporain. Son style anguleux est inimitable et entretient peut-être des rapports avec son goût de peindre des pattes d'araignée, des ailes de papillon et des becs de cigogne. Présentant des visages gris, des fronts ridés, des cheveux raides ou rares et des mains crispées, ses personnages semblent crucifiés. Artiste populaire par excellence, il est aimé du public, détesté par les élites qui lui reprochent d'être trop prolixe : on dénombre de lui quelque 8 000 toiles, aquarelles, dessins, lithographies ou gravures. Il rejoint en cela Renoir et Picasso... Au total, la Crucifixion occupe une place restreinte dans son œuvre, tout comme le thème religieux chrétien en général. Mais dans tous les cas elle est traitée avec une manière de rigueur et de respect.

Les Christ en croix de Buffet se répartissent en plusieurs catégories. Le Crucifié a parfois été représenté rigoureusement seul dans des dessins au trait, sans polychromie aucune, à l'exception d'une huile sur toile où son *perizonium* blanc fait un contraste avec sa peau brune tachée de sang (*Christ en croix*, 163 x 154 cm, 1943). Ou bien, il figure comme unique Crucifié en présence de deux témoins nimbés (la Vierge et saint Jean torse nu, une fois n'est pas coutume[42] ; ou deux femmes voilées et nimbées, vers lesquelles Jésus, à la chevelure hirsute, tend les bras en délaissant deux énormes clous, avec une inscription écrite en grand, qui sert de titre à cette toile de 1961, *Ayez pitié*, au-dessus de sa signature) : les trois clous sont énormes, mais les deux bras du Christ s'en sont libérés dans un geste d'offrande, et/ou d'acceptation, et/ou d'accueil. Plusieurs autres toiles comportent les trois suppliciés disposés dans le même plan, avec deux témoins et deux autres agenouillés (*Calvaire*, 1951, Galerie Maurice Garnier ; un autre calvaire de Buffet existe, de 1954)[43]. Le style au graphisme aigu de ce peintre est marqué à la fois par les atrocités des camps de concentration et le climat existentialiste d'après-guerre à Saint-Germain-des-Prés. Les

personnages sont tous des ascètes. La désignation du sujet de l'œuvre inscrite dans l'œuvre rappelle l'art de l'icône.

3/ Manessier.

Après des études de dessin à l'école des beaux-arts d'Amiens puis d'architecture à Paris, Alfred Manessier (1911-1993) se lie d'amitié avec Jean Le Moal puis avec Bissière. Un passage à la Trappe de Soligny en 1943 le conduit à la foi catholique[44]. Estimant avoir échoué à dire sa conversion religieuse par le moyen de la peinture figurative, il opte résolument sinon pour l'art abstrait conçu comme un au-delà de la figuration (son abstraction à lui est nourrie du cubisme et du fauvisme), du moins pour une peinture non figurative mais sans congédier la préoccupation religieuse. Elle est dite « lyrique » dans la mesure, entre autres, où sa palette se caractérise par des couleurs chaudes et des structures fortes en forme de grille ou de plomb de vitraux et peut-être plus encore dans la mesure où sa peinture « chante » des sentiments personnels et procède d'une expérience selon quoi ce qui est à exprimer excède les mots, comme la musique le fait pressentir. Après la Seconde Guerre mondiale, il se forme à l'école nationale des Beaux-Arts de Paris, avec des peintres comme Singier, Bazaine, prenant une part de leur inspiration chez Paul Klee – Manessier en est l'un des représentants. Il aborde le vitrail en 1953 (il réussira des chefs-d'œuvre dans ce genre d'art, il n'est que de songer aux verrières de l'église Saint-Sépulcre d'Abbeville). Manessier exprime sa conviction que « l'immatériel me semble être la chance présente grâce à laquelle le peintre peut approcher au mieux la réalité intérieure et la conscience de son essentiel... » Il devient très célèbre à la fin des années 1950 (1958 : prix de l'Institut international d'art liturgique ; 1962 : Grand Prix international de peinture à la Biennale de Venise).

Chez ce chrétien déclaré, des signes à la fois discrets ou mystérieux mais indubitables de la Passion émergent tôt dans sa création (*Couronne d'épines, Crucifixion*). En 1948, il crée un cycle de sept lithographies en couleurs, intitulé *Pâques*. Il s'agit de pages méditatives abstraites, avec cependant quelques symboles : couronne d'épines, lance, sang, soleil. La Crucifixion de ce cycle est très proche d'un tableau intitulé *Passion selon saint Matthieu 1948 d'après l'œuvre de Bach* (huile sur toile, 130 x 97 cm, coll. part.), où Sabine de Lavergne soutient que l'on peut discerner la croix de Jésus et celles des deux larrons[45], ce qui paraît ici, dans *Crucifixion*, beaucoup plus plausible. Une autre *Passion selon saint Matthieu* existe, de 1986 celle-là (huile sur toile, 230 x 200 cm ; Paris, Galerie de France[46]), où de nouveau il paraît très légitime de discerner les trois croix du Golgotha historique. Deux ans plus tard, il réalisa trois autres Passions, dont celle selon saint Jean, qui ont été exposées avec celle selon saint Matthieu (*Passion selon saint Jean II*, huile sur toile, 230 x 200 cm, signée et datée en bas et à droite, 1988 ; coll. part.[47]) [fig. 10]. Dans les œuvres modernes inspirées de la Passion, souvent sombres, désespérantes, sans issue pour l'homme, la dimension confessionnelle a souvent été complètement gommée. Manessier, lui, ne refuse pas le côté confessionnel dans son œuvre, même s'il ne l'affiche pas au premier plan. Il reste néanmoins remarquable et quelque peu étonnant que le groupe formé par Bissière, Manessier, Bazaine, Elvire Jan, Singier et Bertholle, tout en étant formé de personnes profondément concernées par la célébration de la foi chrétienne et engagées dans des projets de décoration d'églises, se soit presque systématiquement abstenu de toute figuration de la Crucifixion strictement dite, celle d'un corps humain, celui du Verbe fait chair, fixé à une croix, ce qui ne constitue pas vraiment un détail accidentel de ce que croient les chrétiens, même si ce n'en est pas le dernier mot[48]. Si elle est encore clairement affichée dans quelques toiles de Roger Bissière datées de 1937 (*Crucifixion II* et *Crucifixion V*[49]), et si elle transparaît épisodiquement, en 1948 et en 1988 chez Manessier, quarante ans s'écoulant sans qu'il y revienne, le spectateur peut seulement la deviner à ses risques et périls dans certaines peintures de Jean Bertholle, et elle disparaît complètement des œuvres des quatre autres comparses du groupe. La forme de cette potence est parfois lisible dans leurs œuvres non figuratives, tout comme la trace de la Sainte Face ou le dessin de la couronne d'épines, qui renvoient clairement au Vendredi saint, mais il reste que le corps du Christ, preuve s'il en est de la réalité de son Incarnation, est invisible dans leurs six œuvres respectives, ce qui laisse songeur de la part d'un tel groupe d'artistes[50].

4/ Longaretti.

Trento Longaretti (1916-2017) est un artiste italien natif de Treviglio près de Bergame. Il rejoint l'Académie de Brera après des études à Milan. Durant la Seconde Guerre mondiale, il vit en Slovénie et en Albanie. Revenu en Italie, il participe à la Biennale de Venise à plusieurs reprises, expose à la Quadriennale de Rome et dans certaines capitales étrangères (Londres, Paris, New York, Buenos Aires, Ottawa, entre autres), et prend la direction de l'Académie Carrare de Bergame, jusqu'en 1978. Son œuvre, partout présente en Italie, est aussi variée dans ses sujets que dans ses supports, et comporte des dessins, des peintures, des fresques, des mosaïques et des vitraux. Très connue, elle a suscité quantité d'études et d'expositions thématiques. Elle est représentative, dans l'art italien, de la poursuite de l'art figuratif d'inspiration chrétienne, mais libérée d'une perfection formelle réaliste comme de l'obsession d'être pieuse et édifiante, et désormais au service prioritaire d'un soulignement sélectif des gestes et des situations qui disent éloquemment la Bonne Nouvelle, avec une attention spéciale, dans le cas de Longaretti, à la question sociale. Il a en effet illustré sa vie durant « la vie des humbles » et notamment la situation de

détresse des migrants et des nomades. Ses tableaux consacrés à dépeindre une famille pauvre ne se comptent plus.

Mais le cycle de la vie du Christ est lui aussi l'objet de bon nombre de ses peintures. Il est l'auteur, entre autres Crucifixions ayant en commun d'être harmonieuses, d'un Crucifié serein, pensif, étrangement paisible, intitulé *Cristo fra Oriente e Occidente* (« Le Christ entre Orient et Occident ») [fig. 11], une huile sur toile de 80 x 60 cm datée de 1971 et conservée dans la Collection Paul VI de Concesio (Brescia)[51]. C'est l'une des rares Crucifixions de ces années-là avec un Christ en croix aux yeux ouverts, crucifié très au-dessus de la surface de la terre sur fond de ciel rouge, avec en bas, à gauche, un bloc de gratte-ciel évoquant l'Occident et à droite des églises à bulbes caractéristiques de l'Orient (russe). Un Crucifié faisant en quelque sorte le pont entre « les deux poumons de l'Église ».

5/ Arcabas.

Jean-Marie Pirot, dont le nom d'artiste est Arcabas (1926-2018), n'a réalisé que peu de Crucifixions, alors qu'il a peint une grande quantité de Vierges à l'Enfant. Parmi ses Crucifixions, on peut signaler un vitrail, une ronde bosse, un tableau désormais exposé à Porto Viejo en Équateur et un tableau monumental.

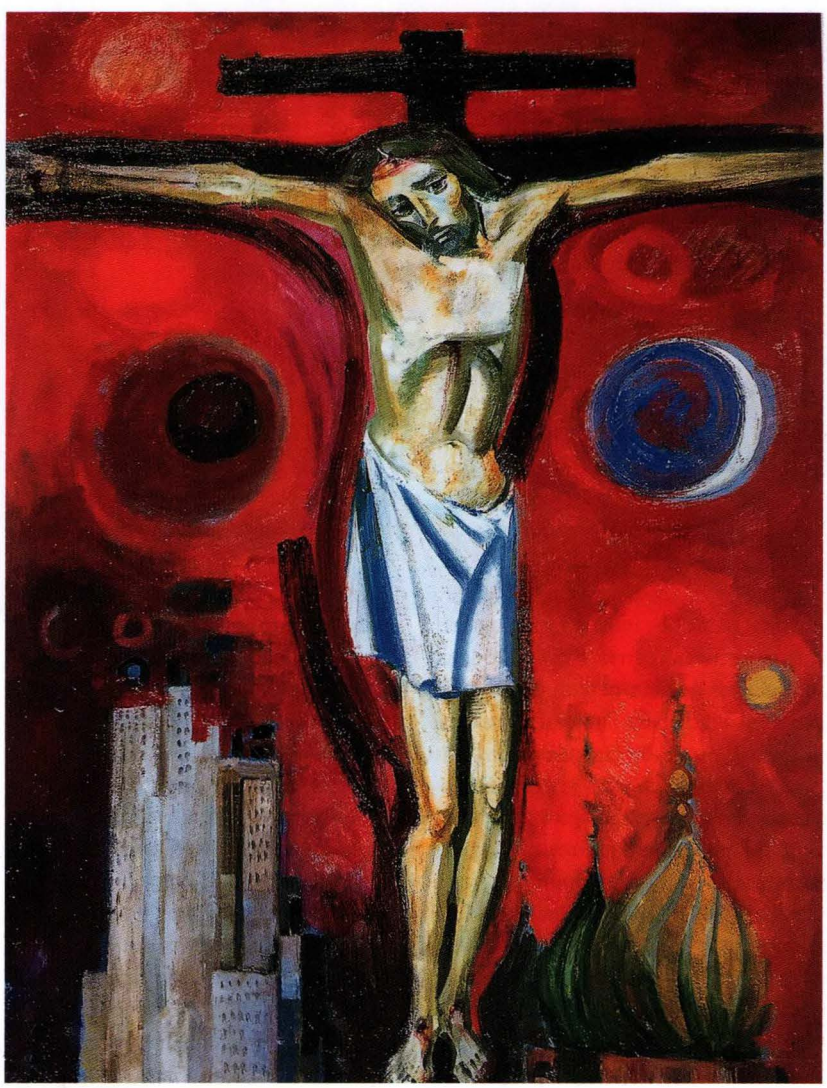
Naissance est le titre dûment inscrit et bien lisible du grand vitrail (380 x 243 cm) de la chapelle nord de l'église de Saint-Hugues-de-Chartreuse (« l'église d'Arcabas », devenue musée d'Art contemporain géré par le conseil général du département de l'Isère[52]), qui a été conçu et réalisé en 1952[53]. Il s'agit d'un calvaire à trois croix, d'où les trois condamnés sont absents.

Le crucifix d'autel de cette église a longtemps été un héritage qui n'était pas de la main d'Arcabas, jusqu'au jour où il réalisa un Christ mort, sculpture en bronze à patine vert et or (76 x 55 x 38 cm, 1991 ; église de Saint-Hugues-de-Chartreuse, chapelle nord[54]). Cette sculpture de style assez traditionnel (à deux détails près, la bouche entrouverte et la Colombe), qui ne représente du Crucifié que le haut du buste et le départ des bras, est fortement influencée par le Christ en croix du sculpteur François Rude, 1854-1855, conservé au Louvre[55].

Jésus crucifié, huile sur toile, or fin 23 carats, 214 x 121 cm (panneau du Polyptique Passion-Résurrection), 2001 ; coll. part[56]. Cette œuvre a été exposée à Strasbourg, église Saint-Pierre-le-Vieux, en novembre et décembre 2009. Le corps est arqué à la manière gothique, mais vers la droite ; de même, la tête tombe sur l'épaule gauche, ce qui est inhabituel ; la plaie, en revanche, est bien du côté droit. Au-dessus de la Crucifixion proprement dite, des larmes. Dans le fond, des signes abstraits qui sont fréquents depuis plus de trente ans dans l'œuvre peint d'Arcabas.

Le tableau carré (240 x 240 cm) commandé puis acquis par l'église du Saint-Esprit et du martyre de saint

Figure 11 : Trento Longaretti, *Cristo fra Oriente e Occidente* (« *Le Christ entre Orient et Occident* »), huile sur toile, 80 x 60 cm, 1971 ; Concesio (Brescia), Collection Paul VI



Alexandre à Porto Viejo en Équateur, et désormais suspendu derrière l'autel de cette église, date de 2001. Il montre un Christ en jeune adulte imberbe plaqué contre une croix découpée comme celles de l'Italie au XIIIe siècle, qui rappelle celle de San Damiano (voir chap. 2, VI/1). Il a les yeux ouverts et l'air parfaitement serein en dépit de ses plaies qui saignent. Ce n'est pas par hasard que l'artiste lui a donné pour titre *Christ ressuscitant*. À l'inverse de ce qu'il a fait ailleurs pour illustrer la Résurrection, il n'a pas eu ici recours à une sortie du tombeau escortée d'anges, mais à une Résurrection sans témoins, sur ou à partir de la croix, suivant en cela la tendance lourde sur laquelle nous revenons à la fin de ce chapitre (VI/). Le même artiste a risqué une composition qu'on pourra juger un peu aventureuse, d'un point de vue théologique, dans un retable exposé à Lissieux où il semblerait qu'un personnage christique doté d'une mandorle dorée, debout et dénudé, tienne et présente, comme dans le type iconographique Trône de grâce (voir chap. 6, I/), un Christ en croix qui ne lui ressemble pas et sur l'identité duquel il est recommandé de s'interroger.

Hommage à Bernanos est le titre d'un tableau monumental conçu pour servir de partenaire auquel les acteurs d'une pièce de théâtre tirée du *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos pourraient s'adresser sur scène. Il est composé d'un Christ en croix de format colossal peint dès 1962, puis flanqué de quatre panneaux carrés. Il est resté dans les archives du peintre durant un demi-siècle, avant de faire l'objet d'une exposition au musée de Fourvière de Lyon en 2012. Exposé en 2017 à l'église Saint-Sernin de Toulouse, il a été acquis en 2018 par cette ville pour exposition permanente à l'église des Jacobins (fig. 12). Le Crucifié monumental a la cage thoracique saillante, sa tête inclinée vers le bas ; au pied de la croix se tient un petit garçon tenant une pancarte avec l'inscription latine *Ego sum nolite timere* (« C'est moi [Je suis], n'ayez pas peur » : ce sont les mots de Jésus marchant sur l'eau et cherchant à rassurer les disciples apeurés, en Mt 14,27 et Mc 6,50), et un crâne, au-dessus de la signature de l'artiste. Les deux panneaux de gauche représentent respectivement le massacre des Innocents, avec deux soldats assassinant des enfants et une femme nue faisant l'impossible pour conserver son petit en vie, au-dessus d'un compartiment comportant un charnier et ses ossements, couronnés d'une mitre ; ceux de droite laissent entrevoir, en haut comme en bas, des évêques mitrés, dont certains en train de bénir – il est clair que l'artiste se livre ici à une critique anticléricale virulente. Elle fait mémoire du fameux pamphlet antifranquiste écrit par Bernanos, en 1938, *Les Grands Cimetières sous la lune*, où l'auteur s'en prenait aux évêques espagnols ayant justifié les exécutions de masse au nom de la sauvegarde de la chrétienté[57]. Ce polyptyque d'Arcabas a parfois été décoré du titre de *Guernica chrétien*.

6/ Haugen Sørensen.

Arne Haugen Sørensen est un artiste danois né en 1932. Autodidacte avant tout, il a séjourné et exposé plusieurs fois à Paris dès les années 1950. Sa présence prolongée à Majorque (1962-1963) n'est sans doute pas pour rien dans la luminosité de sa palette et la place que le bleu y tient. Très tôt attiré par l'abstraction, il a inventé un compromis original entre elle et la lisibilité qui a encouragé l'insertion de ses tableaux et sculptures dans les lieux de culte. Il est devenu ainsi, depuis 1980, l'un des artistes les plus productifs de son pays, en y décorant près de trente églises.

Une toile de 8 m de long et de 4 m de haut orne l'un des murs du temple protestant d'Aarhus, qui a été solennellement dévoilée en 2017. Elle est construite en triptyque avec, placées au centre, les trois croix du calvaire, celle des deux larrons étant à très petite échelle loin de celle du Christ au premier plan. Celui-ci est complètement nu, son corps porte les traces sanglantes des clous et des coups de fouet, son visage est dissimulé par son port de tête et l'importance de sa couronne d'épines. À gauche, le porte-lance remplit son office, tandis que sur la droite se tiennent les témoins traditionnels. La scène constituant l'invisible mais réel « volet » de gauche est réservée à la peinture du Baptême du Christ dans le Jourdain, tandis que celle de droite est vouée à la Lamentation sur le corps du Christ descendu de croix.

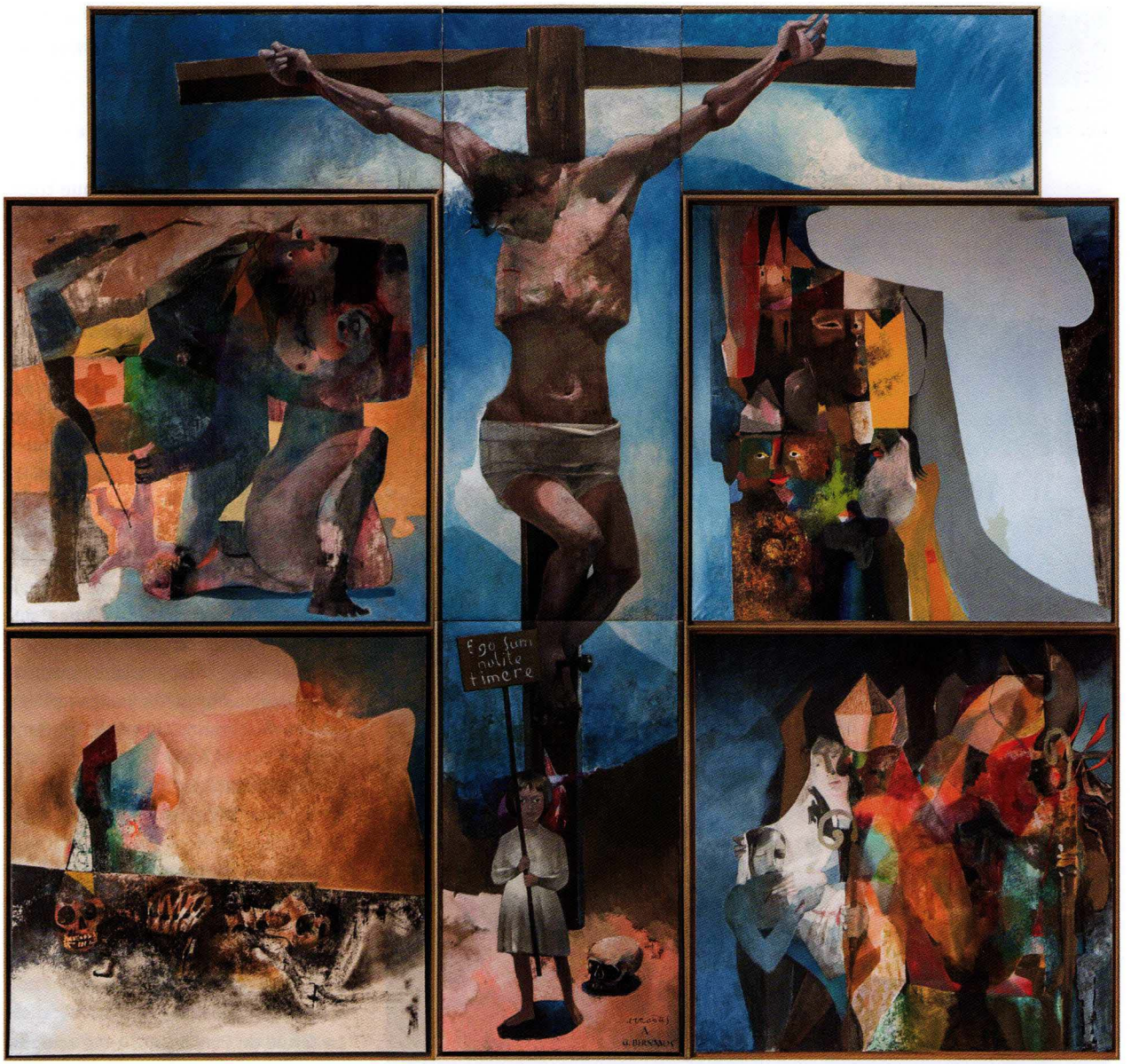
Figure 12 : Arcabas, *Hommage à Bernanos*, polyptyque, huile sur toile et feuille d'or, 5 m x 5 m, 1962 ; Toulouse, église des Jacobins

V/ CRUCIFIXION EN RONDE BOSSE[58]

1/ Richier, Coquet.

Le crucifix en bronze de Germaine Richier (1904-1959) fut installé en 1950 à l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce du plateau d'Assy[59] (fig. 13). Son esthétique tourmentée de corps martyrisé et son aspect de matière brute, non patinée, aux antipodes du lisse, provoquèrent un scandale – bien d'autres œuvres insolites ornaient cette église, mais la bataille s'est focalisée sur le crucifix. « La tête, poutre verticale, sans visage, prolonge exactement le corps ; quant aux bras raidis, ils ne se confondent pas avec la poutre horizontale : ils la remplacent. »

Quand elle conçut cette sculpture, l'artiste était sans doute profondément marquée, comme beaucoup de ses contemporains, par les images de la Shoah et des déportés des camps n'ayant plus figure humaine. Elle expliqua par ailleurs que si son Christ en croix était dépourvu de visage, c'est parce que Dieu lui-même n'en avait pas, étant esprit, raison fort peu convaincante si vraiment le Verbe de Dieu s'est fait homme en Jésus de Nazareth. Peut-être aussi a-t-elle songé à la description du Serviteur souffrant du prophète Isaïe (52,14 ; 53,4),



secrètement ou manifestement agissante dans bien des œuvres du XXe siècle ayant la Crucifixion ou le Christ de la Passion pour sujet. Toujours est-il que l'exposition de ce crucifix suscita de véhémentes protestations. Un Gabriel Marcel y dénonça « le fruit mort d'une cérébralité desséchée ». Un tract circula, sous le titre « On ne se moque pas de Dieu ! », qui dénonçait « un scandale » et faisait usage d'une citation du cardinal Celso Costantini demandant que soient proscrites des églises les œuvres constituant des déformations et des dépravations qualifiables de « blasphèmes visuels ». Le crucifix fut enfermé dans la sacristie par décision de Mgr Cesbron, l'évêque du lieu (Annecy). Il y resta quelque vingt ans avant de regagner, à Pâques 1971, son emplacement primitif devant le maître-autel. Entre-temps, ce sont les malades du sanatorium, non les critiques d'art, qui avaient protesté et écrit à l'évêque pour le lui réclamer : « C'était notre Christ, pitoyable et compatissant. Nous espérons, Monseigneur, que vous nous le rendrez ! » Ce fut donc fait. Et depuis lors, on ne sache pas que parmi les très nombreux visiteurs de l'église mondialement célèbre du plateau d'Assy, beaucoup se plaignent de cette œuvre en se déclarant choqués par elle. Il est vrai que la rétine de la plupart de nos contemporains est désormais habituée à bien pire, et que les œuvres ayant la réputation d'être novatrices sont de ce fait placées désormais comme sous un paratonnerre... On connaît néanmoins d'autres crucifix insolites ou de

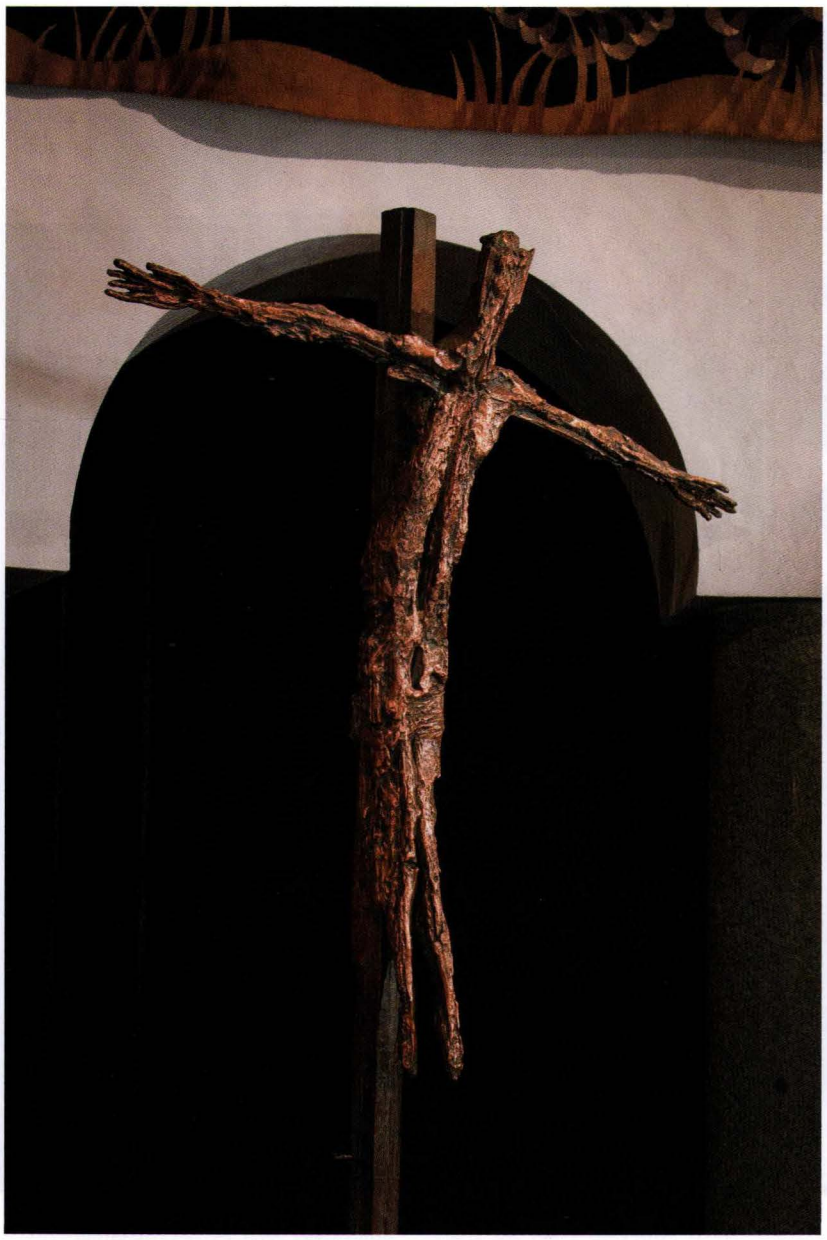


Figure 13 : Germaine Richier, *crucifix en bronze*, 1950 ; Plateau d'Assy, église Notre-Dame-de-Toute-Grâce

Crucifixions audacieuses créés dans les années 1950 qui seront refusés voire détruits par des catholiques encolérés[61].

En 1951-1952, Jean Coquet (1907-1990), peintre, décorateur, sculpteur, directeur de l'école des beaux-arts de Lyon, sculpte en bois de tilleul, et fixe sur une croix faite d'un tronc de pin d'Oregon un Crucifié triclaviste colossal (h : 240 cm ; développement de ses bras : 295 cm) qui a été installé dans l'église Saint-Charles-de-Serin à Lyon (4e arrondissement), au corps maigre, présentant une forte torsion au niveau du bassin, mais surtout tête droite, visage douloureux mais maîtrisé et attentif, yeux ouverts, regardant de manière intense devant soi. Un Crucifix singulier, qui a en commun avec celui de Germaine Richer, outre le fait d'être son contemporain, d'avoir suscité toutes sortes de réactions de rejet, en raison de la liberté de l'artiste à l'égard du hiératique traditionnel.

2/ Bodini, Scorzelli, Rocha.

Floriano Bodini (1933-2005), auteur en 1953 d'une petite Crucifixion peinte très classique d'allure (huile sur panneau, 11 x 19,5 cm), a réalisé vingt ans plus tard un groupe sculpté en bronze intitulé *Crucifixion*, particulièrement véhément, présenté pour la première fois à l'exposition « Lux mundi » de Palerme en 1992. Il comporte une figure centrale de Crucifié (sans nimbe ni couronne d'épines sur la tête : le Christ ?) cloué par les paumes, aux doigts dressés, à un mur et non sur une croix, le torse tombant vers l'avant et tirant sur les bras, les jambes pliées, la bouche grande ouverte, hurlant, pitoyable, placé au-dessus de quatre personnages (ses juges ?) aux allures d'hommes d'Église impassibles, au crâne dégarni, dont un se retournant vers lui, en lui intimant l'ordre de se taire[62]. Un musée est consacré à la conservation de l'œuvre sculpté de Bodini dans sa ville natale, Gemonio, près de Varèse en Lombardie.

La férule de Paul VI qui a été sculptée par Lello Scorzelli (1921-1997) [fig. 14] est dans le prolongement de l'œuvre de Floriano Bodini, en raison d'une même position des bras démesurés positionnés en V, du torse et de la tête penchée vers l'avant, et des jambes repliées. Il en existe deux versions, qui diffèrent pour l'essentiel dans le degré d'inclinaison de la tête. Paul VI, Jean-Paul II et le pape François ont visiblement préféré arborer celle où la tête du Christ ne tombe pas trop par-devant, conformément au modèle de 1963 conservé dans la Collection Paul VI de Brescia, que ce pape a tenu en mains durant la cérémo-

nie de clôture du concile de Vatican II le 8 décembre 1965.

Plusieurs artistes de la seconde moitié du XXe siècle ont repris les motifs du torse du Crucifié à l'orthogonale et de ses jambes repliées, tels Guido Rocha, un artiste brésilien soucieux de dénoncer les tortures policières (*Christ torturé*, de 1975 ; voir chap. 15) ou encore Jacquie Binns, une artiste de confession anglicane qui a multiplié cette figuration de la Crucifixion non seulement en sculpture, les cheveux du Christ tombant en cascade lui masquant complètement le visage, mais encore sur d'autres supports, par exemple en le faisant broder sur des chasubles et autres ornements liturgiques.

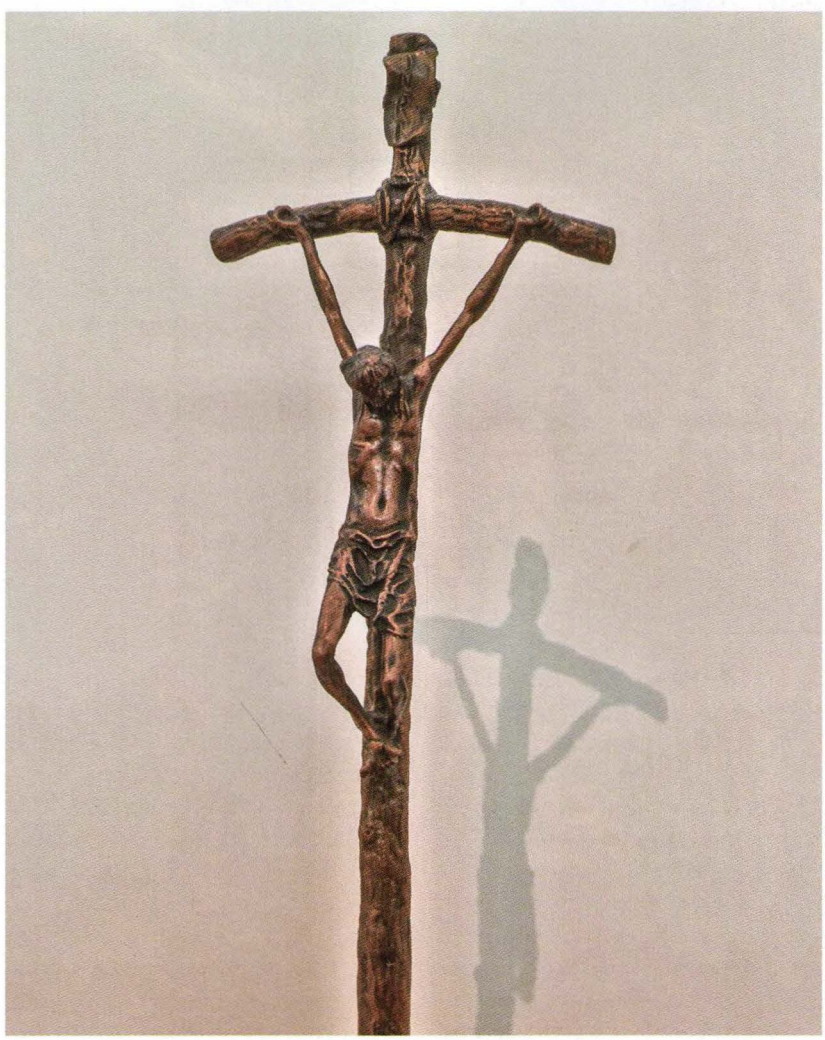
3/ De Grauw.

Pierre de Grauw (1921-2016), né à Utrecht, fut avant tout sculpteur, mais aussi dessinateur et peintre. Il cumule deux caractéristiques devenues presque exceptionnelles parmi les artistes contemporains d'Europe occidentale, à savoir l'engagement déclaré dans l'Église et l'attachement à la figure. Sans parler d'une troisième : devenu religieux augustin, il a vécu en France à partir 1950 ; prêtre, il quitte l'ordre des Augustins en 1975 (il a raconté son itinéraire, et sa compagne le sien, dans un livre à deux voix, *Chemins de traverse*) jusqu'à sa mort en 2016. Son matériau de prédilection était le bois. Mais à partir de 1960, il réalise, outre plusieurs séries de dessins faisant désormais l'objet d'expositions thématiques au musée qui lui est dédié à Pont-Scorff dans le Morbihan, non loin de Lorient, de nombreux personnages bibliques en plâtre, ou des femmes, autre thème dominant, qu'il fait ensuite couler en bronze. À partir de 1980, il associe volontiers de fines plaques de cuivre clouées à ses statues en bois. Une exposition à Sèvres, à l'île de Monsieur (octobre 2009) sur la Seine, a permis de prendre connaissance de la force de son œuvre. Une de ses sculptures cruciformes les plus inattendues, *L'Arbre de vie* (350 x 250 x 10 cm, de 1982 ; atelier de l'artiste[63]), a été réalisée en sculptant et en croisant deux traverses de chemin de fer achetées auprès de la SNCF, pour un euro pièce.

4/ Mach.

David Mach, né en 1956, est un artiste britannique qui, entre autres innovations dans le domaine de la sculpture, a imaginé de réaliser des figures monumentales hérissées de pointes illustrant sans doute l'idée de torture en chacun des points de la peau et ayant pour effet, notamment, de dissuader le spectateur de toute approche tactile, à l'inverse de tant de crucifix (par exemple en ivoire, mais aussi ceux en marbre ou en bois) appelant la caresse visuelle puis manuelle, ou éveillant l'idée ou le désir d'une approche où la tactilité nourrit de manière imaginative l'idée de proximité. Parmi les figures ainsi constituées on peut distinguer plusieurs hommes en tenue et en position de crucifié – mais aucun d'eux, sauf erreur, ne porte les signes distinctifs indubitables de l'identité du Christ. La victime peut donc être

Figure 14 : Lello Scorzelli, *crucifix en bronze, bâton pastoral de Paul VI*, 1963 ; Concesio (Brescia) Coll. Paul VI



considérée potentiellement comme l'homme quelconque malheureux d'être en butte à de mauvais traitements aussi nombreux qu'insupportables. Il n'empêche que certaines de ces statues sont intitulées *Calvaire*. Ce sont invariablement des hommes d'âge mûr, robustes, hurlant avec conviction et tonus. Plusieurs ont été exposées dans des églises, sous des vitraux, par exemple dans la cathédrale de Gloucester (fig. 15) – l'idée de réveiller de manière brutale l'attention des fidèles semble s'être répandue chez les clercs en position de décider de ce qui s'expose dans leurs églises, et avoir une belle carrière devant soi – témoin la décision prise par Mgr Jean-Michel di Falco d'exposer en 2009 dans sa cathédrale de Gap le Christ sur la chaise électrique, nommé Pietà, de Paul Fryer, l'objectif déclaré de cette exposition quelque peu décoiffante étant d'empêcher que les fidèles accoutumés au spectacle du Christ crucifié au point d'en être comme anesthésiés n'oublient qu'il a souffert à cette occasion... le côté bancal d'un tel projet étant qu'un Crucifié, avant de rendre l'âme, souffre beaucoup plus longtemps et sans doute plus cruellement qu'un condamné à la chaise électrique...

Figure 15 : **David Mach,** *Calvaire* ; Gloucester, cathédrale

5/ Zack.

Léon Zack (1892-1980), né en Russie, s'est fixé définitivement à Paris en 1923. Son œuvre a pu alors s'inspirer d'artistes comme Cézanne, Picasso et surtout Matisse. Sa conversion au catholicisme en 1941 l'a rapproché de thèmes comme celui de la Crucifixion, qu'il aborde à partir des années 1950, d'où le Crucifix de 1963-1964 conservé au Vatican.

Il a sculpté un Crucifié exposé durablement à l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas de Paris (5e arrondissement), qui n'est pas sans rappeler celui de Germaine Richier au plateau d'Assy, en ce sens qu'il est privé de regard et surtout qu'il a un aspect délibérément brut, en dépit de son nimbe parfaitement circulaire, motif quelque peu démodé dans l'art de la sculpture depuis près d'un siècle. Une huile sur papier de 1972 de cet artiste, qui fut donnée par lui de la main à la main à Mgr Pasquale Macchi (1923-2006)[64], qui fut le confident, le secrétaire et le bras droit de Paul VI, est conservée dans la Collection Paul VI de Concesio près de Brescia en Italie[65].

6/ Derbré.

Louis Derbré (1925-2011) a réalisé lui aussi, vingt ans plus tôt, en 1951, une sculpture de 2,5 m de haut, aujourd'hui placée dans une autre église parisienne, à Saint-Sulpice, et dont le Christ, qui paraît déjà légèrement distant de la croix bien qu'il soit cloué sur elle aux poignets et aux pieds, a cette fois un visage très harmonieux et paisible, relevant la tête

et gardant les yeux mi-clos, comme s'il était simplement endormi en attente de sa Résurrection imminente. On peut en dire autant de son corps, détendu de la tête aux pieds. L'idée de mort assumée et pleinement consentie par lui en toute connaissance de cause, au risque d'un certain docétisme, est illustrée par cette œuvre qui rompt avec le tragique de rigueur dans l'art de la sculpture européenne tout au long du XXe siècle.

VI/ CRUCIFIXION-RÉSURRECTION

La dernière en date des séquences occidentales de l'histoire multiséculaire de la Crucifixion dans l'art peut être provisoirement désignée comme « la Crucifixion-Résurrection ». Elle recouvre une tendance iconographique récente et puissante qui n'a été ni prévue ni programmée : aucune instance religieuse, politique ou artistique ne peut se vanter de l'avoir voulue et explicitement recommandée. Elle reflète sans doute, c'est du moins l'hypothèse que nous allons défendre, un notoire changement de sensibilité religieuse de l'Occident chrétien et/ou post-chrétien. Une révolution silencieuse semble en effet s'être produite, qui se poursuit : tout se passe en effet comme si un nombre croissant de communautés chrétiennes ne supportaient plus d'avoir à prier, ainsi que cela a été fait depuis au moins six siècles, devant des figures de Christ en croix morts ou sur le point de mourir, douloureuses voire pathétiques, quand elles ne sont pas carrément révoltantes. Toujours est-il que ladite tendance réactive et compensatoire encourage les artistes à produire des Crucifiés vivants, affirmatifs, voire ressuscitants, ce qui n'est pas fatalement synonyme de douçâtre ; et en tout état de cause, nombreuses sont désormais les communautés religieuses qui accueillent les œuvres d'art allant dans ce sens et les installent aux meilleures places dans leurs églises, souvent au-dessus ou à côté de l'autel majeur.

On assiste ainsi, depuis quelques décennies, à l'émergence d'une Crucifixion-Résurrection. Cet oxymore pictural va dans le sens de l'évangéliste Jean affirmant que c'est précisément à l'heure où le Christ est cloué et meurt en croix qu'il va déployer sa victoire sur la mort (« Et moi, quand je serai élevé de terre, j'attirerai tout à moi » [Jn 12,32]). Sans doute n'en est-ce pas fini pour autant de l'exploration de la mort et du désespoir que permet le motif de l'homme cloué sur le gibet – elle est interminable. C'en est peut-être fini, en revanche, d'une célébration prépondérante de la souffrance, avec laquelle on finissait par confondre le christianisme lui-même, au point que l'on a pu le qualifier, répétons-le, de « religion de la souffrance ». Il est vrai que bien des voix qualifiées ont fait observer de longue date que la souffrance n'est pas aimée pour elle-même, mais comme moyen de s'unir au Crucifié, de partager le sort de ceux qui souffrent, en complétant ce qui manque aux souffrances du Christ pour le salut de son corps (Col 1,24) qui est l'Église, et en venant en aide invisiblement, via le Corps mystique, à ceux qui sont englués dans le péché[66]. Il n'empêche que la souffrance et son pouvoir de défiguration n'avaient peut-être jamais été autant valorisés dans l'histoire...

Sans avoir été programmées comme telles par quiconque, des œuvres de plus en plus nombreuses voient désormais le jour, qui disent que la mort du Christ en croix non seulement n'est pas le dernier mot de l'annonce de l'Évangile, mais qu'elle n'est qu'un point de passage, assurément capital, mais débouchant sur la résurrection comme victoire de la vie et promesse d'éternité bienheureuse. Au point que bien des œuvres de ce filon pourraient presque être soupçonnées de docétisme, c'est-à-dire d'une forme de pensée involontairement déviante ou formellement hérétique consistant à prétendre au nom de sa divine impassibilité qu'en réalité le Christ n'a pas réellement souffert du supplice de sa mort – mais ce serait un mauvais procès d'intention, car selon toute vraisemblance ce genre d'idée, qui a pu nourrir l'absolu refus de l'islam d'admettre que Jésus a été crucifié[67], est absolument étranger aux intentions des artistes concernés. Certes, ceux d'entre eux qui commentent adéquatement leurs œuvres ne sont pas légion, et celles qu'il est possible d'interpréter à la lumière du dipôle conceptuel « Crucifixion-Résurrection » sont rarement l'objet de confidences explicatives de la part de leur auteur, si bien qu'il paraît hasardeux de chercher à les classer en fonction de l'intention présumée ou du concept qui auront pu présider à leur création.

Ce secteur de la création, sauf erreur, est en passe d'inaugurer une page nouvelle de l'histoire pluriséculaire de la Crucifixion du Christ. Mais il est rarissime que les œuvres soient éclairées par des déclarations d'artistes et commentées par des historiens de l'art ou des théologiens. Cette situation donne la mesure de l'éloignement et de l'ignorance mutuelle quasiment délibérée, de plus en plus sensible aujourd'hui, de la création artistique et de la rigueur théologique bien informée, les artistes concernés s'étant bien gardés de prendre conseil de théologiens-historiens, leur hantise de ne pas subir quelque contrôle que ce soit faisant la paire avec la perte de savoir-dire des théologiens, devenus incapables, dirait-on, de débattre avec les artistes et *a fortiori* de formuler des cahiers des charges avec des mots pesés, précis et adéquats. L'idée que la théologie pourrait guider la création artistique semble complètement sortie des mœurs au cours de la seconde moitié du XXe siècle, et tout autant l'idée conjointe d'un cahier des charges ou d'un programme iconographique formulé par un théologien expert en histoire de l'art après concertation avec les artistes concernés[68].

De la même façon, il ne semble pas possible de déceler une évolution de ce sujet nouveau selon le temps qui s'écoule

depuis 1945, par exemple de décennie en décennie, ou en fonction d'une succession d'évènements supposés décisifs pour l'orientation de la création. Si bien que la seule manière de respecter l'œuvre d'art comme telle, ou l'image comme image, est en définitive de classer les œuvres en fonction des choix purement iconographiques qu'elles illustrent. Il nous semble pouvoir distinguer à la lumière de ce critère neuf sous-familles de Crucifixion-Résurrection.

1/ Crucifié aux yeux grands ouverts.

Un certain nombre d'artistes, déjà avant la Seconde Guerre mondiale, ont contribué à un discret retour du motif du Crucifié digne, beau, « hiératique », tête presque droite, comme Georges Rouault a eu à cœur de le peindre à maintes reprises (voir chap. 12, II/8), mais aussi la plupart de ceux qu'a peints Marc Chagall, par exemple *La Crucifixion blanche* de 1938 (voir chap. 12, II/9[69]), avec un juif en croix se tenant à l'écart de toute vociférération et témoignant d'une patience surnaturelle.

Une autre tendance qui s'affirme déjà entre les deux guerres mondiales est la poursuite, ou la reprise, de l'antique tradition du Christ en croix ouvrant les yeux, regardant droit devant lui en direction du spectateur. Elle s'amorce, par exemple, avec *Le Christ offrant son sang* de Gustave van de Woestijne (voir chap. 12, I/6). Viendra ensuite, dès la fin de la Seconde Guerre, le Crucifié aux yeux ouverts d'Otto Dix, en 1947-1949 (voir I/1), encore pathétique mais bien vivant, puis celui, apaisé et méditatif, d'un Trento Longaretti (voir IV/4). Trente ans plus tard, cette tendance puissante aboutit à des œuvres comme le tableau d'autel d'Arcabas, de 2001, exposé dans une église de Porto Viejo en Équateur (voir IV/5). Presque épanoui, au point que l'on finirait par croire qu'il n'a pas vraiment souffert, le Christ du crucifix suspendu au-dessus de l'autel de l'église paroissiale de Mombretto en Italie, qui pour un peu annoncerait presque un retour offensif du kitsch – il a désormais des jumeaux et des cousins un peu partout...

Figure 16 : **Zoltan Érmerzei,** *Double corps*, sculpture en plâtre, h : 200 cm ; coll. part.

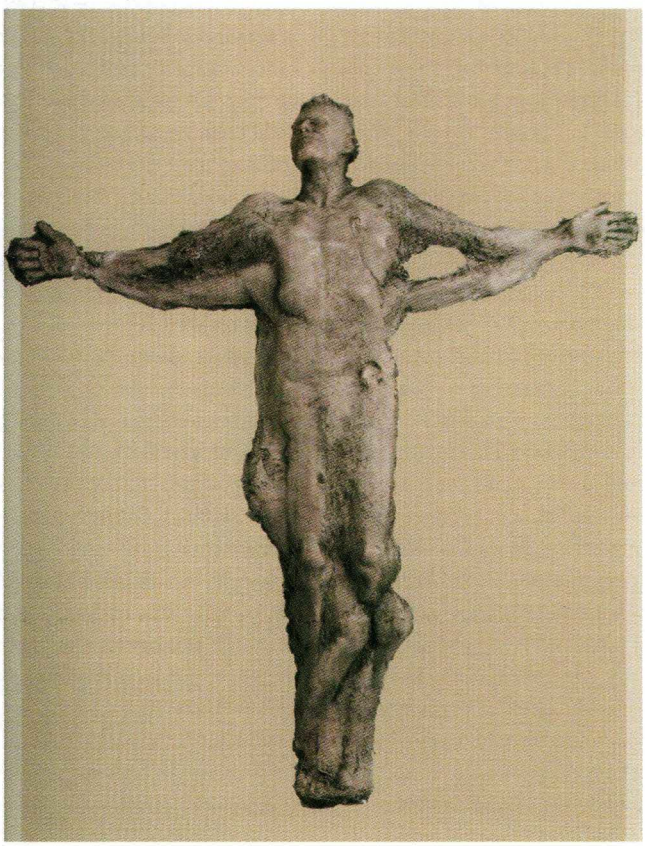


Figure 17 : **Fritz Cremer,** *Sich Vom Kreuz Lösender* (*« Celui qui se détache de la croix »*), bronze, Klosterkirche, Berlin

2/ Crucifié tentant de se détacher de la croix sans y parvenir vraiment.

C'est celui que le Hongrois, Zoltan Érmezei (1955-1991, Budapest), a sculpté en plâtre, en l'intitulant *Double Corps* : d'un corps en croix, mort, affaissé, jambes pliées, se dégage un corps vivant qui s'élève – il s'agit, dirait-on, de deux états successifs de la même personne, ou des deux faces d'un même processus vital (fig. 16). Le seul inconvénient d'une telle formule est qu'elle donne fatalement l'impression que le Ressuscité peine à se libérer une bonne fois pour toutes du Crucifié comme d'une gangue ou d'une chrysalide... Mais l'avantage est que le grief de docétisme est définitivement écarté. Plusieurs artistes ont été dans ce sens, et certains sont parvenus, tel le peintre américain Daniel Bonnell, à suggérer que la lutte interne dans le couple provisoire du Crucifié et du Ressuscité joue nettement en faveur de ce dernier, montré lumineux et s'échappant victorieusement vers le haut.

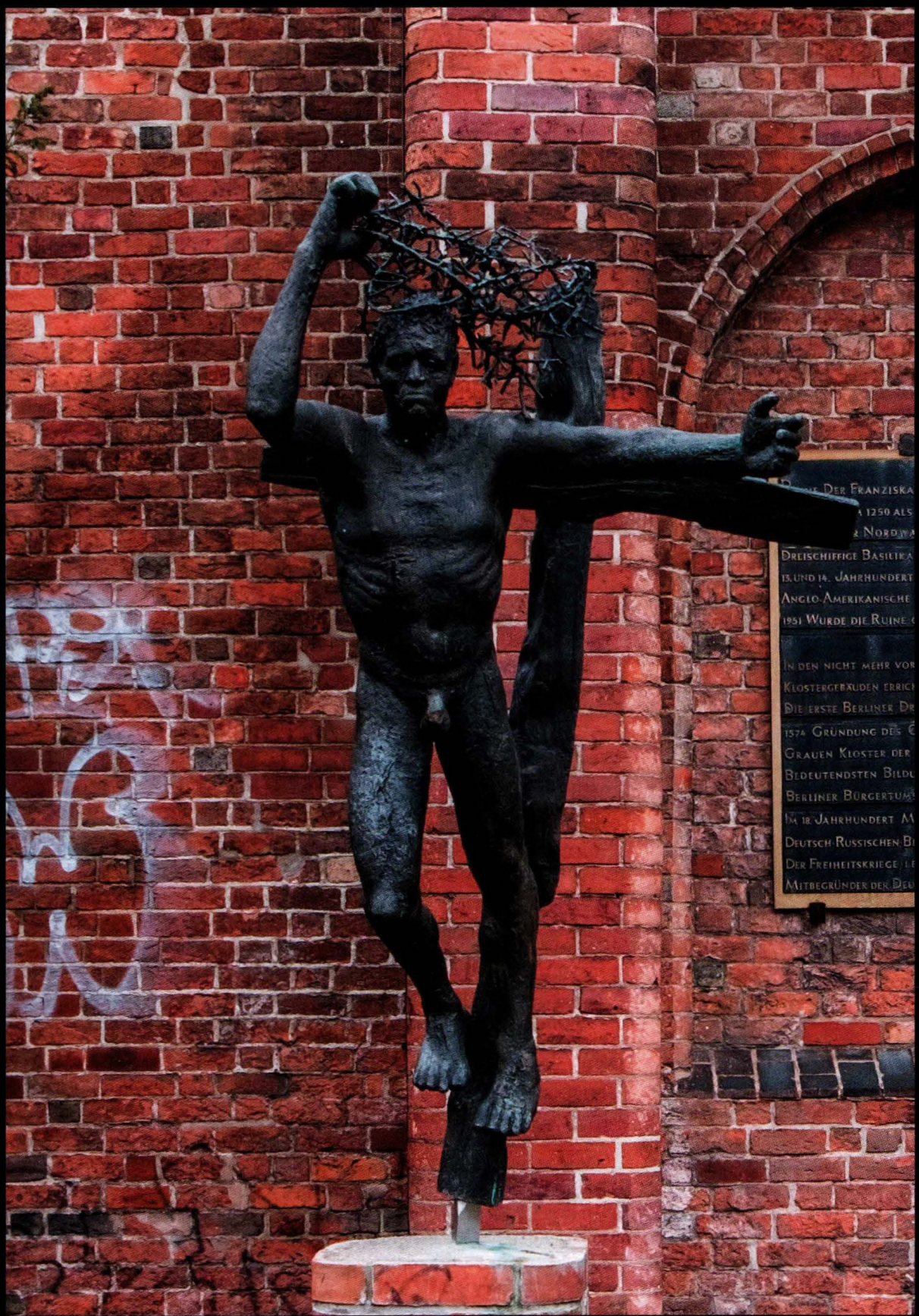

Der Franziska
1250 als
Nordw
Dreischiffige Basilika
13. und 14. Jahrhundert
Anglo-Amerikanische
1951 wurde die Ruine
In den nicht mehr vor
Klostergebäuden errich
Die erste Berliner Dr
1574 Gründung des
Grauen Kloster der
Bedeutendsten Bildu
Berliner Bürgertum
Im 18. Jahrhundert M
Deutsch-Russischen Bi
Der Freiheitskriege
Mitbegründer der Deu

Figure 18 : **Nicole Hémard-Baston,** *Christ ressuscité,* (croix métallique : 226 x 117 cm ; le Christ : 67,5 x 67,5 cm), 1970 ; église de l'Immaculée Conception, Wimereux

3/ Crucifié avec les bras légèrement écartés de l'axe horizontal de la croix, le corps restant dans l'axe vertical.

Le crucifix en bronze (h : 250 cm) de Louis Derbré, qui a déjà été présenté (V/6), donne le sentiment que la mort n'a pas eu le dernier mot et que le Crucifié est en train de la traverser victorieusement. Même impression de libération de la pesanteur voire de début d'envol avec le crucifix de Philippe Kaeppelin (1918-2011) exposé depuis 1992 dans le chœur de l'église de la Trinité à Paris. Du même artiste, le groupe sculpté de Sainte-Thérèse de Guilherand-Granges a reçu pour titre *Résurrection*, rendu plausible par la position des bras du Crucifié par rapport à l'axe horizontal de la croix.

4/ Crucifié parvenant à libérer complètement ses bras.

Le précurseur pourrait être ici Jean-Georges Cornélius (1880-1963)[70] qui, dès 1934, a imaginé, pour la quinzième station de son chemin de croix de Villard-de-Lans, un Christ crucifié levant les bras dans un signe d'offrande et d'exultation (voir IV/1)[71]. Cette œuvre tranche sur le reste de sa production, en général très pathétique, avec un Christ mort le plus souvent.
Certaines sculptures montrent un Christ en croix en train de parvenir à se dégager, un peu lourdement, laborieusement, au moins partiellement, tel celui de Fritz Cremer (1906-1993), un Allemand de l'Est considéré comme « sculpteur d'État » de la RDA, auteur, en 1983, d'une statue en bronze intitulée *Sich vom Kreuz Lösender* (« Celui qui se détache de la croix ») [65 x 34 cm], qui a connu plusieurs versions, dont celle de la Klosterkirche à Berlin (les ruines d'un couvent franciscain du XIIIe siècle bombardé en 1945), qui pourrait avoir remplacé le projet de crucifix pour l'église Saint-Christophore de Berlin-Est, projet refusé absolument par une partie des fidèles : le Crucifié, intégralement nu, a réussi à déclouer ses bras, qu'il tend vers le ciel en brandissant sa couronne d'épines – mais il semble rester collé sinon fixé à la croix par les pieds (fig. 17). Ce genre de crucifix s'est multiplié : tel celui de la basilique de Lisieux, ou celui de Michaël van Beek (né en 1972 en Angleterre), taillé dans un bloc de

tilleul de 3 m de haut, à la chartreuse de Sélignac, dans l'Ain[72] : un Christ revêtu d'une tunique, et dont le commentaire, sur le site du monastère, déclare qu'il est « résolument tourné vers le Père », le commentaire ajoutant : « Le Christ fait un pas, comme un passeur... » Le même sculpteur en a réalisé plusieurs autres, commandés par la même intuition, avec un geste similaire des bras.

5/ Christ vivant, encore en position de Crucifié mais décentré.

Le crucifix sculpté en 1970 par Nicole Hémard-Baston (1936-2018), dénommé par elle « Christ ressuscité », est exposé à l'église de l'Immaculée Conception de Wimereux, dans le nord de la France (fig. 18). Il a été décliné en plusieurs versions : on en trouve des exemplaires dans la chapelle de la Vierge de la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin à Paris, le réfectoire des pères à l'abbaye Saint-Paul de Wisques, et à l'église Saint Pierre-Saint Paul à Le Portel, ou dans celle d'Autingues ou l'oratoire de Subiaco à Inxent (62), où Nicole Hémard a longtemps demeuré.

La position du corps le dit sans ambiguïté, il s'agit bien d'un Crucifié, il a les yeux clos, ce qui paraît paradoxal, mais il est libre de la croix, coiffé d'une couronne royale et revêtu d'une longue robe sacerdotale. Une autre statue de la même artiste, cette fois à l'église du Christ-Ressuscité du quartier du Baston à Wimereux, est très semblable à celle de l'Immaculée Conception, à ceci près que le Christ y a les yeux ouverts...

6/ Crucifié s'élevant au-dessus de la croix.

Werner Hofmeister, né en 1951, sculpteur autrichien, a innové, en 2003, dans un cimetière de Graz, « am Grazer Kalvarienberg » en Autriche, en imaginant le Crucifié en Ressuscité juché sur le sommet de l'axe vertical de sa croix et prenant son élan, voire son envol – ce qui paraît paradoxal, il est vrai, puisqu'il fait le geste de plonger, tout en donnant l'impression de décoller vers le haut. L'œuvre s'intitule *Tabula Saltandi*, autrement dit « tremplin », c'est tout un programme ! Ce titre de l'œuvre est inscrit en relief, en grandes capitales, sur l'axe horizontal de la croix.

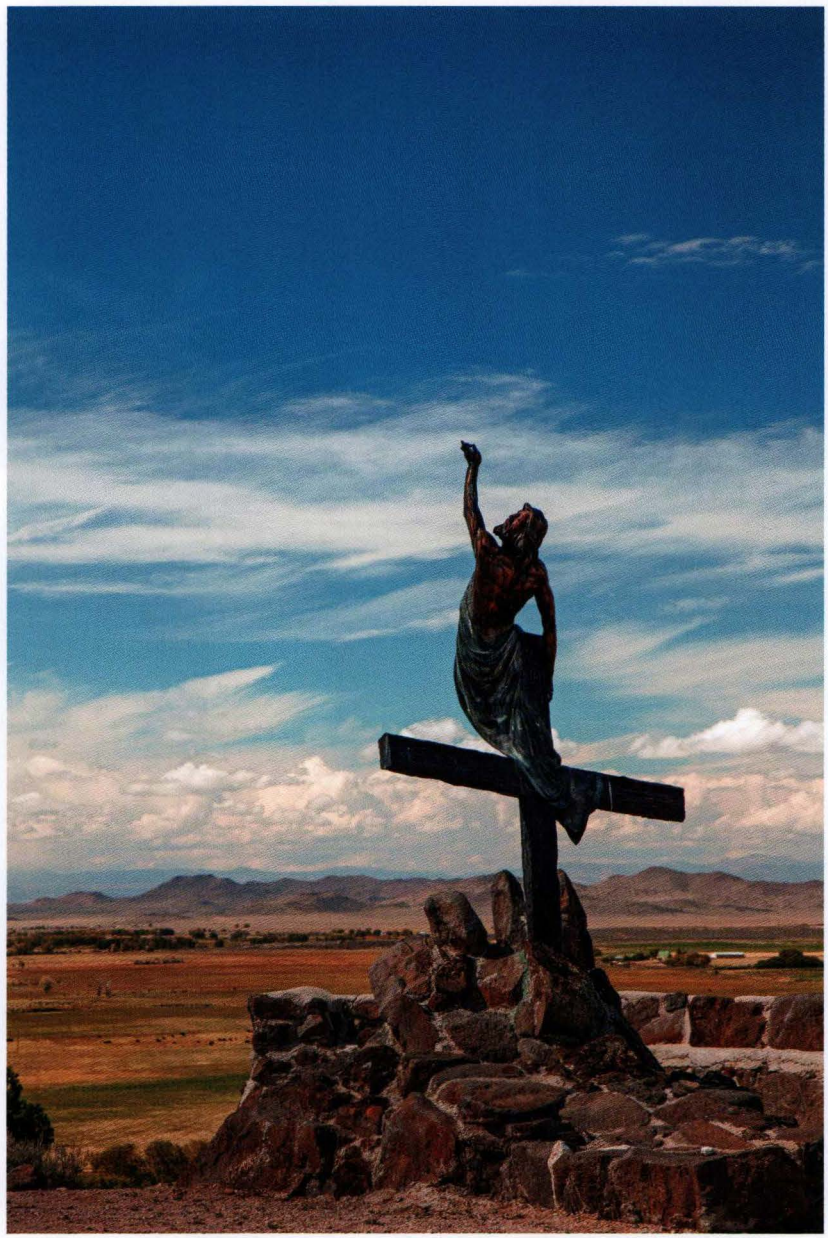


Figure 19 : Huberto Maestas, *statue* en bronze, quinzième station du chemin de croix, 2004 ; San Luis, Colorado

Huberto Maestas a réalisé en 2004, pour l'ultime station, la quinzième, d'un chemin de croix installé au-dessus de la ville de San Luis dans le Colorado, à plus de 2 000 m d'altitude, un Christ s'envolant[73] (fig. 19). Dans le chemin de croix traditionnel à quatorze stations, la dernière est normalement celle de la Mise au tombeau. L'artiste, ici, en a conçu une quinzième, dans le sens souhaité explicitement par le

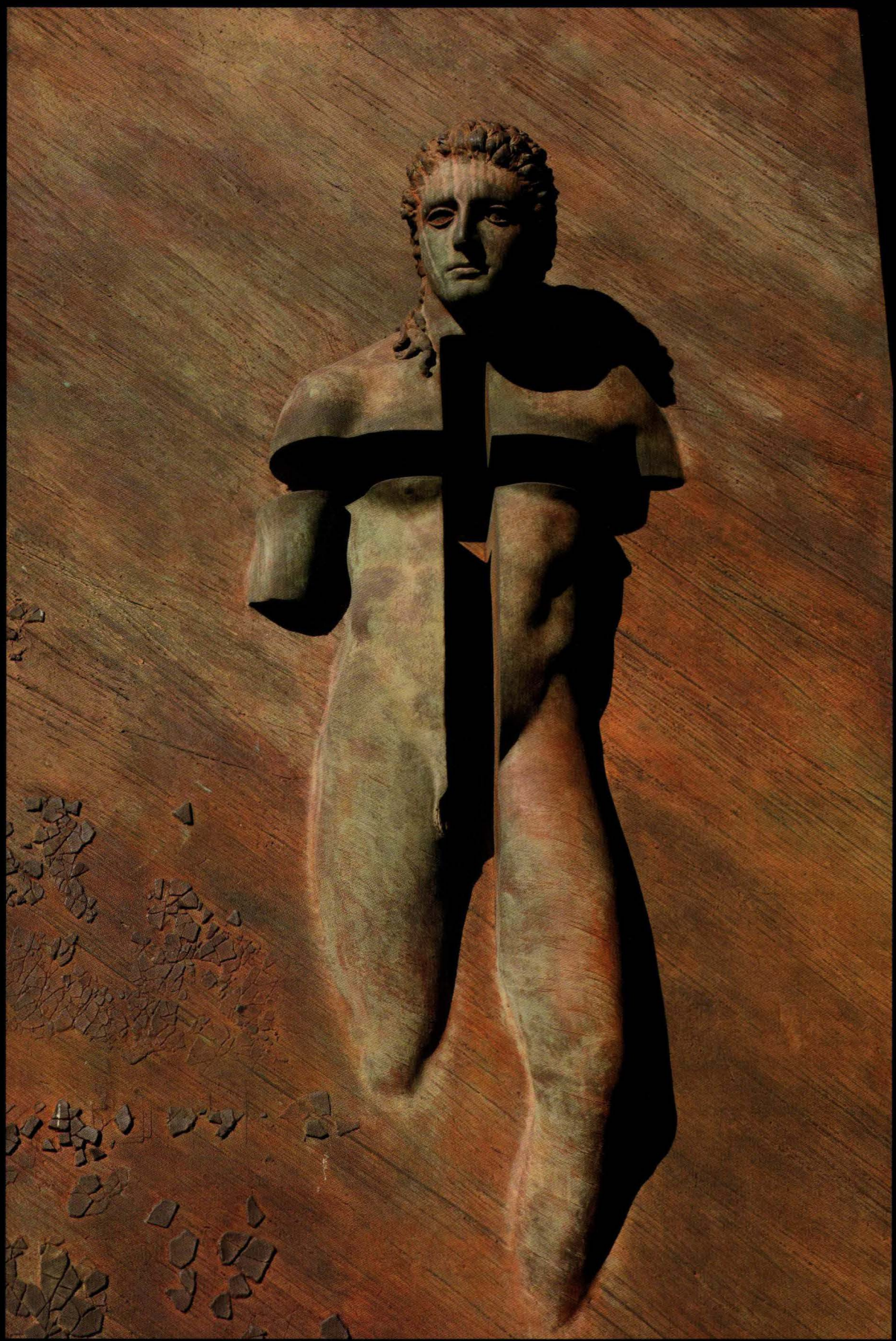


Figure 20 : Igor Mitoraj, *Porte en bronze,* 2006 ; Rome, basilique de Sainte-Marie-des-Anges

pape Jean-Paul II en 1991, comme une Résurrection à partir de la croix. Elle a bien sûr une certaine similitude iconographique avec certaines Résurrections de l'histoire de l'art ayant l'aspect d'une ascension[74]. En même temps elle s'en distingue radicalement dans la mesure où le mouvement ne va pas ici du sépulcre vers le ciel, mais suggère, un peu comme le fait Werner Hofmeister, que pour monter au ciel le Christ a pris appui sur la croix comme sur un tremplin ou une échelle, en se dispensant de l'étape intermédiaire de l'inhumation. Le bleu du ciel habituel dans cette région du monde – ici extrêmement lumineux en raison de l'altitude – rend saisissant son arrachement de la croix. Le visage du Christ de cette ultime station a quelque chose d'extatique[75].

7/ Crucifié descendant de croix et s'éloignant de la croix, paisiblement.

C'est l'idée traduite en sculpture par Laurence Bonnel, née en 1976, en suggérant le mouvement de descente de croix par une succession de sept figures du Crucifié (en plastique rouge luisant) étroitement encastrées les unes dans les autres, où il baisse les bras qu'il avait à l'horizontale quand il était crucifié et ramène progressivement le long du corps, en prenant contact avec le sol et recommençant de marcher en se dirigeant vers la droite. Il s'agit pour l'heure d'un objet de taille réduite, que l'artiste déclare vouloir réaliser dès que possible « en taille réelle ».

8/ Croix en creux.

Igor Mitoraj (1944-2014) est un sculpteur polonais formé à Cracovie, venu à Paris en 1968, parti ensuite au Mexique, puis revenu à Paris en 1974 (1944-2014). Il est l'auteur, entre autres, d'un étonnant haut-relief en bronze, en 2006, sur l'une des portes de la Résurrection de la basilique Sainte-Marie-des-Anges à Rome (fig. 21). L'éloquence du vide est celle de la croix dans le corps, dont ces œuvres enseignent que le Christ reste durablement marqué. Cette intuition de l'éloquence du creux peut aussi être celle de la forme du Crucifié, dans des objets plus modestes[76].

9/ Crucifié-Ressuscité.

Karl Hemmeter (1904-1986) a réalisé un *Christ ressuscité* de 4,6 m de haut, une statue monumentale en bois doré de 300 kilos qui a été placée au-dessus de l'autel de la très fameuse Gedächtniskirche de Berlin-Charlottenburg, l'église-mémorial de l'empereur Guillaume (fig. 22). Il est entièrement revêtu d'une tunique du type *colobium*. Ses yeux sont fermés, comme s'il était en prière, ou en état de méditation profonde. Sa bouche a un rictus de gravité. Ses mains ouvertes et ses pieds portent de manière incontestable la marque des clous de la Crucifixion. Mais la croix en tant qu'objet physique est absente et n'est évoquée qu'indirectement, par la position du Christ.

Toutes ces œuvres font comme un pont, ou un court-circuit, allant d'une rive à l'autre, de la mort en croix à la Résurrection, lequel raccourci enjambe allègrement les étapes intermédiaires traditionnelles (Descente de croix, Lamentation, Pietà, Mise au tombeau, Descente aux enfers, Sortie du tombeau). Cette manière de faire est à l'œuvre dans quantité de créations qui ont vu le jour, aussi bien en Europe qu'en Amérique, en particulier depuis les années 1990. Il y a là une tendance de fond d'autant plus remarquable, répétons-le, qu'elle n'a été programmée, réclamée ni même encouragée par aucune instance ecclésiastique, autant que l'on sache. Elle pourrait traduire un sentiment collectif, inconscient le plus souvent, de saturation de la mémoire et de lassitude à l'égard de la tradition innombrable des Crucifixions douloureuses où triomphe, surtout, le travail de la mort, et inaugurer une manière de correctif justifié, tant il est vrai que la souffrance du Rédempteur n'est pas le dernier mot de la foi chrétienne. Celle-ci, croyons-nous, n'a rien à perdre et tout à gagner, pour le maintien de sa propre cohérence, en accueillant favorablement cette évolution récente, qui remet au premier plan la Résurrection du Christ et rappelle opportunément, dans le sens voulu par Jean-Paul II, que la véritable issue du chemin de croix, aux yeux du croyant, n'est pas la mise au tombeau mais la vie outre-mort avec le Ressuscité. D'où la Résurrection comme quinzième station du chemin de croix...

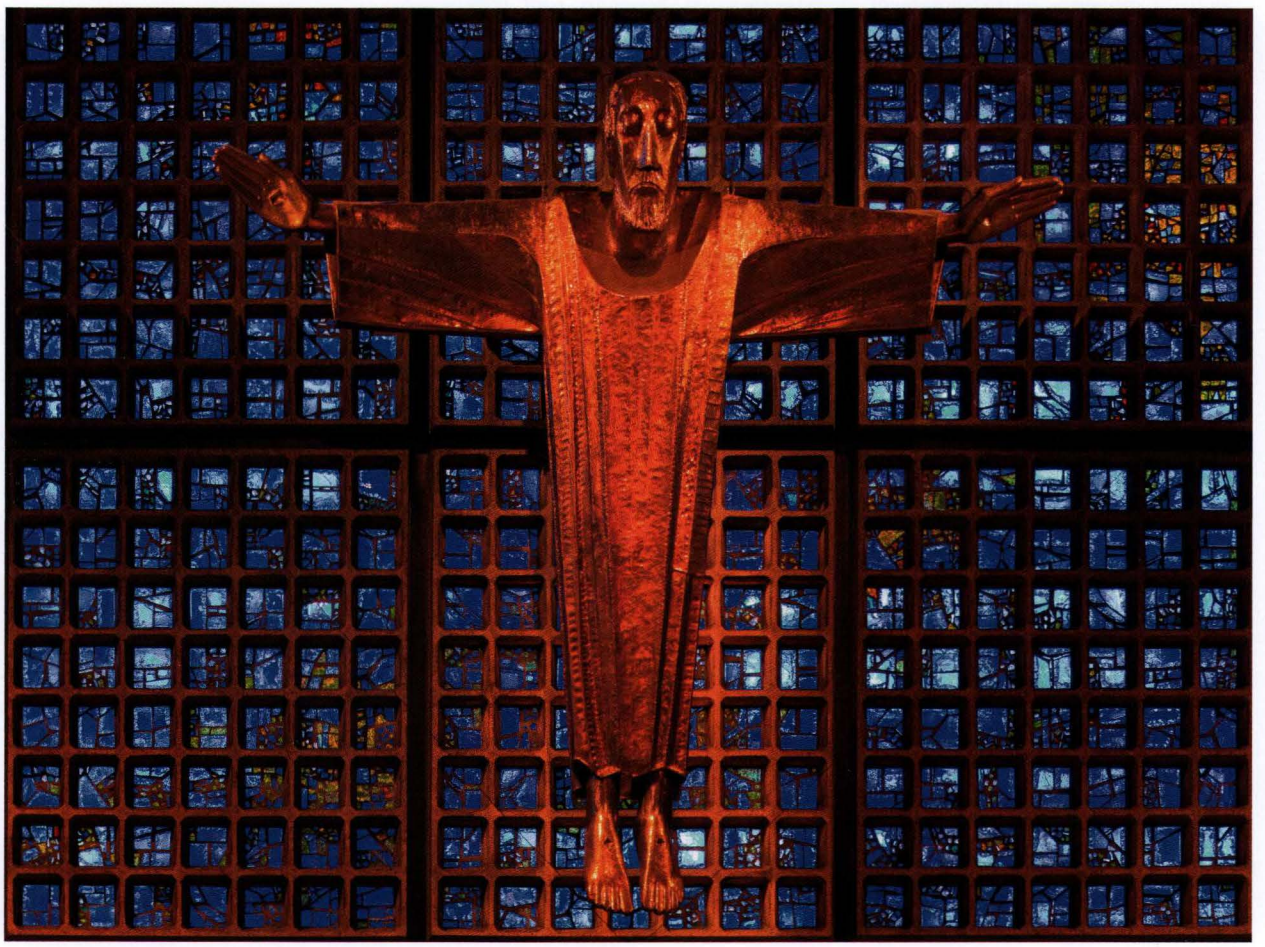
CONCLUSION

Ce quatorzième chapitre, le dernier qui soit consacré à la Crucifixion dans l'art européen, est ainsi fait qu'il peut donner l'impression que nous considérons les soixante-dix ans écoulés depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale comme constituant un bloc unifié, là où il y aurait peut-être à distinguer mieux voire à opposer plusieurs courants et plusieurs phases, ce que nous avons commencé de faire mais sans établir de frontière entre elles : nous plaidons coupable, en espérant que les lecteurs nous accorderont les circonstances atténuantes, et au moins les principales d'entre elles, à savoir le pullulement des recours graphiques au schéma de l'humain crucifié et le manque de recul.

Le dernier paragraphe de ce livre pourra aussi donner l'idée que la Crucifixion est un sujet dépassé en tant que sujet d'art sacré chrétien – ou ne sera plus évoqué qu'en creux, comme dans la sculpture de Mitoraj. D'autant plus que certains artistes, en rapport avec le renouveau de l'art religieux, semblent s'être abstenus de fréquenter ce sujet. Un peintre comme Henri Matisse (1869-1954), qui a contribué au renouveau de l'art

sacré, notamment par sa création de la fameuse chapelle de Vence au lendemain de la Seconde Guerre[77], compte parmi les artistes célèbres qui n'ont pas apporté grand-chose à l'histoire artistique et culturelle de la Crucifixion. Les seuls Christ en croix qu'on connaisse de lui sont d'une part le schéma sur le mur et le crucifix d'autel de ladite chapelle, dont il est permis de penser que s'ils s'y intègrent harmonieusement, ils n'apportent rien à l'histoire de ce sujet, tant ils sont schématiques, et d'autre part le crucifix d'autel de Cateau-Cambrésis, désormais en place dans la même chapelle. On peut s'interroger de même sur le fait assez surprenant qu'un Sieger Köder (1925-2015), prêtre catholique qui a cultivé durant des décennies l'art figuratif d'inspiration chrétienne, n'a sauf erreur pas de Crucifixion dans son œuvre. Cette absence intrigue et l'on est conduit à former l'hypothèse d'un évitement délibéré. Comment expliquer, enfin, l'extraordinaire succès du peintre coréen Kim en Joong, dont les expositions se multiplient ? Assurément, ses œuvres sont agréables à regarder dans la mesure où il étale avec délicatesse sur ses toiles des à-plats de couleurs vives et variées, mais à part certains titres qu'il leur décerne de temps en temps, on se demande d'ailleurs en fonction de quels critères, et en dépit de leur exposition ou installation durable à l'honneur dans des lieux de culte, la peinture de cet artiste ne jette pas la moindre passerelle avec la tradition de l'art d'inspiration chrétienne, ses principaux sujets. Parmi ses milliers de toiles, en est-il une seule qui soit une Crucifixion lisible ? Le plus étrange est qu'il s'agit d'un père dominicain, qui vient volontiers aux inaugurations habillé de la blanche vêture de son ordre, qu'il est et/ou se dit ami de bien des prélats et se fait encenser par des périodiques confessionnels qui ne sont pas précisément spécialisés en art sacré contemporain... C'en est au point que l'on en vient à se demander si la définition de l'art chrétien n'est pas en train

Figure 21 : Karl Hemmeter, *Christ ressuscité*, bronze doré, h : 4,6 m, 1963 ; Berlin, Gedächtniskirche, Charlottenburg



de se brouiller complètement, du moins en Occident[78], tant fut grand et demeure obsédant le souci des décideurs de fournir avant tout la preuve que l'Église n'a pas raté le train de la modernité...

Mais notre conviction, au terme de cette gigantesque enquête, et avant même d'aborder le vaste problème de son inculturation extra-européenne, est que la figure de l'homme ou de la femme immobilisée dans la position de crucifié(e) continuera longtemps d'être l'un des symboles majeurs du christianisme et de sa doctrine du salut, pour la raison, essentiellement, que la mort en croix du Fils de Dieu, Dieu lui-même, reste une absolue singularité dans l'histoire des religions. À cela s'ajoute le fait que cette position du corps est ainsi faite qu'elle continuera durablement, croyons-nous, de parler à l'inconscient, au-delà de toutes les frontières confessionnelles, temporelles ou culturelles, en tant qu'elle est une audacieuse synthèse entre acceptation et soumission, souffrance et acceptation, violence subie et consentement délibéré.

15

LA CRUCIFIXION HORS D'EUROPE : UN APERÇU

INTRODUCTION :
UNIVERSALITÉ CONCEPTUELLE (DIEU) ET UNIVERSALITÉ FIGURALE (LE CRUCIFIÉ)

I/ AFRIQUE
1/ Quelle Afrique ?
2/ Objets sculptés provenant du Congo (XVIe-XIXe siècle)
3/ Crucifixions peintes du XXe siècle
4/ Un Christ noir ?
Inculturation et fidélité à l'histoire

II/ AMÉRIQUE LATINE
1/ Mexique
2/ Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá
3/ Colombie, Pérou, Équateur, Chili
4/ Argentine, Paraguay, Brésil, Uruguay
5/ Caraïbes

III/ AMÉRIQUE DU NORD
1/ Canada
2/ États-Unis

IV/ ASIE
1/ Inde
2/ Philippines
3/ Indonésie
4/ Corée
5/ Chine
6/ Japon

V/ AUSTRALIE, OCÉANIE
1/ Australie
2/ Nouvelle-Zélande
3/ Polynésie française, Nouvelle-Calédonie

CONCLUSION :
LA CRUCIFIXION À L'EXPORTATION. DEGRÉS ET LIMITES DE L'INCULTURATION

INTRODUCTION : Universalité conceptuelle (Dieu) et universalité figurale (le Crucifié)

Rares sont les livres qui traitent, ne fût-ce que par mode de survol, de la présence de la Crucifixion et de son incrustation inventive dans l'art des continents rejoints lors de la grande expansion missionnaire du XVIe siècle consécutive de la découverte de l'Amérique[1]. Il est vrai que l'histoire de l'inculturation progressive de ce sujet fondamental est indissociable de celle des missions, et que cette dernière, on est parfois tenté de l'oublier, connut diverses phases et surtout divers points de départ, non seulement en Europe, mais aussi depuis d'autres continents, telle la mission chrétienne qui a eu comme origine le Québec à partir du XIXe siècle[2].

Quoi qu'il en soit, les divers problèmes soulevés (ou recouverts ou occultés) par les concepts (exportation suivie de simple copie avec reprise à l'identique, reprise mais avec « adaptation », « accommodement », « indigénisation », « inculturation ») qui ont présidé successivement à l'opération consistant à faire naître dans les « pays de mission » un art religieux constituant une réception active du message chrétien, en « réinventant » en fonction des cultures locales des formes permettant l'expression autochtone de l'essentiel de la foi chrétienne, ont été abordés par nous dans l'ultime chapitre de notre livre sur Dieu dans l'art[3]. Un prêtre nigérian a récemment produit un livre où il s'interroge de la même façon sur ce que pourrait être l'inculturation de la Trinité en Afrique[4]. La problématique déployée à propos de Dieu ou de la Trinité s'applique également au Christ de la Crucifixion. Et elle est même, pour le motif de la Crucifixion, d'une pertinence supérieure à celle du thème « Dieu » dans la mesure où ce présent livre ne parle pas de la diffusion et de l'interprétation d'un concept éminemment théologique – celui de Dieu en est un par excellence –, mais de la diffusion réactive et créative d'un motif ou d'une figure, celle du Sauveur en croix, qui peut réclamer à plus d'un titre d'avoir été et de rester au moins pour une part l'insigne, la marque identitaire du christianisme, plus que n'importe quelle image artistique de Dieu.

Cet ultime chapitre a par force des ambitions limitées. Il vise à répondre de manière brève et synthétique à la question suivante : quelles ont été, dans chacun des continents rejoints par la diffusion du message chrétien, les principales étapes et les principales caractéristiques de la figure de Jésus crucifié dans l'art local ? Nous postulons, d'une part, qu'il y a eu un avant, marqué surtout par l'absence, commune aux quatre continents non européens, de tout motif d'homme cloué sur un gibet, et que l'éventuelle présence ancienne, ici ou là, de motifs de croix (ou plutôt de figures constituées par le croisement plus ou moins stylisé de deux axes matériels) n'en tient tout simplement pas lieu, même si cette présence a pu pour ainsi dire préparer le terrain à l'adoption de la Crucifixion, comme certains chercheurs estiment que ce pourrait avoir été le cas au Congo au cours des XVe, XVIe et XVIIe siècles[5]. Que certains penseurs africains puissent être d'avis que la théologie de la libération plongerait ses racines profondes jusque dans l'Égypte pharaonique ne suffit pas à jeter un pont historiquement vérifiable entre ce pays et l'Afrique noire. D'autre part, il nous paraît incontestable que l'imaginaire artistique est désormais travaillé, et c'est de nouveau vrai dans les trois continents, par le motif de l'homme fixé de force sur un support pour avoir à y mourir. Comment, ou plutôt : de quelle façon est-on passé, chaque fois, de cet avant à cet après ? Telle est la question à laquelle nous voudrions tenter de fournir sinon une réponse, du moins des jalons permettant d'en préparer une qui serait historiquement solide et dûment documentée, ce à quoi la nôtre ne prétend pas.

Nécessairement sommaires, donc, les quelques considérations et indications qui vont suivre poursuivent essentiellement trois objectifs. Le premier est d'offrir au lectorat, pour clore ce livre, une manière d'ouverture sur la planète tout entière et une idée de la prodigieuse diversité des reprises inventives que la Crucifixion a suscitées là où le christianisme s'est implanté, en fonction de l'art et du génie propre des régions qui l'ont accueillie, avec leurs styles et matériaux spécifiques, leurs idées de la gloire, de la souffrance consentie, et de la mort violente. Le deuxième objectif est de faire deviner, à la lumière de cette diversité, la variété des solutions que les artistes non occidentaux ont imaginées pour rendre compatibles autant que faire se peut la souffrance subie et l'obéissance délibérée, l'abaissement et la gloire, la mort et la vie, et au-delà de ces oppositions, l'histoire du salut révélée par l'Évangile et l'histoire locale de chacun des peuples qui tour à tour l'ont reçue. Enfin, la pointe de notre intérêt est d'examiner si et comment l'art des continents non européens a su manifester la proximité du Sauveur, qui s'est rendu proche et solidaire de tous les humains venus en ce monde, où que ce soit, et le fait que Jésus de Nazareth fut de race blanche, étant né à Bethléem en Judée. Mais cette origine ethnico-géographique précise est-elle compatible avec la volonté de montrer en Afrique un Christ noir et en Asie un Christ de race jaune ? C'est la question sur laquelle nous méditerons pour finir...

I/ AFRIQUE

1/ Quelle Afrique ?

Il a déjà été fugitivement question de la Crucifixion apparue dans certains des pays africains qui ont été touchés dès les origines de l'évangélisation, à savoir la Tunisie (voir chap. 3, I/3), l'Égypte et l'Éthiopie (voir chap. 3, I/3 et 10, IV/). Ils forment une Afrique du Nord ou du Nord-Est distincte à bien des égards, y compris l'Éthiopie, de celle dont il convient de dire un mot au moment d'achever ce livre, à savoir l'Afrique

subsaharienne ou l'Afrique noire, pour recourir à une expression plus globale, moins géographique et plus ethnographique. Un livre de synthèse existe sur l'art chrétien qui s'y est développé[6], mais à notre connaissance une recherche spécifique sur les différents modes et degrés d'inculturation de la Crucifixion n'a pas encore été entreprise, ou du moins pas encore été publiée.

L'histoire des rapports entre cette Afrique-là et la mission chrétienne commence beaucoup plus tard, pas avant la fin du XVe siècle, qui marque l'arrivée de navigateurs portugais au Congo, avec un missionnaire à bord, qui resta sur place[7]. En 1492, le fils du souverain, Don Afonso (Alfonso 1er Nzinga Mvemba, alias Funsu Nzinga Mvemba en kikongo, 1456-1543), qui avait reçu le baptême, encouragea l'évangélisation de son pays et tenta d'y créer un État copié sur celui du Portugal ; son propre fils fut ordonné évêque d'une Église qui connut alors une croissance rapide mais disparut bientôt, non sans laisser des objets, parmi lesquels des crucifix du XVIe siècle.

2/ Objets sculptés provenant du Congo (XVIe-XIXe siècle).

À l'inverse de ce que l'on a pu constater dans les précédents chapitres de ce livre, qui ont fait appel à des Crucifixions exécutées sur des supports nombreux et variés, ce sont surtout des objets sculptés qui subsistent aujourd'hui et témoignent du travail d'implantation de ce sujet dans l'imaginaire africain. Ce sont eux, en tout état de cause, qui constituent le fonds le plus ancien des Crucifixions d'Afrique noire, cette partie du continent étant dépourvue de peintures murales ou de mosaïques, comme il en a existé dans les mondes romain et byzantin, ou de manuscrits anciens, comme il en existe en Arménie (voir chap. 7, VIII/) ou en Éthiopie (voir chap. 10, IV/). Des crucifix sculptés ont en effet été conservés, notamment des sculptures de bronze, cuivre, fer, et/ou laiton, parfois des groupes sculptés en pierre monolithes, et aussi bon nombre de groupes sculptés en bois ou en ivoire, de fabrication plus tardive, et évidemment plus fragiles que ceux fabriqués en métal[8]. La plupart de ces sculptures proviennent d'une région sise dans la zone où se recoupent actuellement trois pays, le Congo-Brazzaville, la République démocratique du Congo et l'Angola. C'est une des rares régions d'Afrique noire où les mines de fer, de nickel et de cuivre ont donné naissance à une exploitation et à un savoir-faire spécifique de fondeurs et de forgerons. Des centaines de crucifix sculptés en proviennent, qui sont désormais dispersés un peu partout dans le monde. Beaucoup d'entre eux, collectés dans les années 1920, sont conservés au musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren en Belgique. Ces crucifix sont appelés *nkangi kiditu* – mot à mot : « Christ protecteur ». *Nkangi* désigne le crucifix lui-même et est probablement une forme réfléchie de *kanga* (en kikongo) qui veut dire *attacher* ; *kiditu* (comme les variantes

Figure 1 : *Kongo nkangi kiditu,* statue en laiton, h : 30,5 cm, XVIIe-XVIIIe siècle ; coll. part ; Mons, Belgique

Figure 2 : Engelbert Mveng, *Autel des martyrs d'Ouganda,* fresque de l'abside de la chapelle du collège Libermann, 2e moitié du XXe siècle ; Douala, Cameroun

kilistu ou *klistu*) dérive de *Cristo* (portugais). *Nkangi Kiditu* comme symbole pourrait donc signifier « s'attacher le Christ » ou « s'attacher au Christ[9] ».

À la fin de la première évangélisation, lors des XVIIIe et XIXe siècles, les *nkangi kiditu* ont cessé de servir à la prière et ont été utilisés comme insignes de pouvoir lors de rites initiatiques, de rituels de chasse, de palabres judiciaires et de cérémonies de la chefferie. Ils sont de ce fait devenus des attributs des chefs traditionnels. Ils étaient aussi utilisés lors de « fêtes des morts ». La symbolique chrétienne de la croix avait évolué vers une représentation *kongo* du monde des vivants et de celui des défunts. Transmis de génération en génération, remis après le décès du chef à son successeur pour asseoir son autorité, ils attestaient la légitimité du chef et la continuité de sa dynastie face à un monde changeant, et lui conféraient censément des capacités de jugement et de guérison. La production de tels objets semble avoir cessé à la fin du XIXe siècle[10].

Quoi qu'il en soit, ces divers objets impliquent au départ la présence de prototypes importés dont certains motifs (le nimbe du Christ, son *perizonium*, l'inscription INRI) n'ont pas toujours été bien compris. En revanche, ils ont en commun de représenter le Christ en croix comme un Africain, avec un faciès négroïde, de grosses lèvres, des cheveux crépus, un nombril et des mamelons proéminents, et des ornements typiquement africains sur son *perizonium*[11] (fig. 1).

Dans ce patrimoine étonnamment fourni, on peut distinguer plusieurs sous-groupes. Certains d'entre eux ont des particularités qui attirent l'attention, tel celui des crucifix datant des XVIe et XVIIe siècles comportant, sur la traverse, deux figures à petite échelle d'orants assis sur leurs jambes repliées, disposés frontalement ou se faisant face, avec parfois une figure similaire complémentaire, placés sous les pieds du Christ[12]. Une autre particularité qui intrigue est celle des Crucifiés à mamelons saillants (Zaïre, bronze des XVIIIe et XIXe siècles). Quelques crucifix anciens ont un Crucifié barbu, avec parfois les traits d'un vieillard (communauté jésuite de Lomé). Les plus récents rajeunissent le Christ et certains crucifix d'aujourd'hui ont un Crucifié imberbe et juvénile, mais dont l'africanité ne fait visiblement aucun doute. D'autres ont un Christ qui paraît s'envoler, comme celui de Notre-Dame-des-Apôtres à Yaoundé.

3/ Crucifixions peintes du XXe siècle.

Le siècle dernier a été marqué par un développement sans précédent de l'art chrétien africain sur des supports-surfaces, en particulier des peintures murales ou des peintures sur support

papier. En témoignent, pour les premières, l'œuvre de Mveng et pour les secondes la *Vie de Jésus Mafa*.

Engelbert Mveng (1930-1995), un Camerounais issu d'une famille presbytérienne, devenu jésuite (1951), prêtre en 1963 après des études de théologie en Belgique et en France, docteur en Sorbonne (1970) et professeur à l'université de Yaoundé (1965-1995), constitue un repère dans le panorama que nous sommes en train d'esquisser. Son engagement théorique, qui l'a conduit à concevoir et publier plusieurs livres sur la question qui nous intéresse ici[13], comme sa pratique artistique, en font l'un des acteurs de premier plan de la théologie de la libération exprimée en images « inculturées ». Le Christ en croix peint par lui sur le mur placé derrière l'autel de la chapelle du collège Libermann à Douala condense avec éloquence sa conception de l'art chrétien africain. Le style est symbolique, à distance de tout réalisme physique : pas de décor ni de paysage, aucun détail anatomique, pas de sang. Une certaine tristesse émane du visage du Christ, mais pas de douleur, aucune crispation. Il est fixé à une croix en tau. Il a été peint à une échelle colossale et ses bras sont levés vers le ciel dans un geste puissant, à valeur de convocation, de harangue et d'offrande (fig. 2). Il a les yeux ouverts, la tête droite, et il est revêtu d'une tunique, autre trait qui rappelle les premières Crucifixions monumentales de l'art chrétien (voir chap. 2, I/1 et chap. 3, II/3 à 6). On peut parler d'une Crucifixion triclaviste, les clous étant évoqués par des cercles à contour blanc. Dix disciples sont rassemblés sous ses bras, en deux groupes compacts de cinq, qui s'inclinent légèrement en ouvrant les bras, cette fois en signe d'acceptation et de reconnaissance. Les visages sont de forme ovale, et se partagent en deux moitiés, l'une de couleur noire et l'autre peinte en rouge. Mveng n'a employé au total, ici comme dans son chemin de croix de Nairobi au Kenya, que trois couleurs, qui, en Afrique occidentale, symbolisent la souffrance (le noir), la mort (le blanc) et la vie (le rouge). Le Crucifié, peint en grande partie en rouge, se détache sur la croix noire et semble embrasser le monde entier[14]. Avant celui de Nairobi, Mveng avait déjà réalisé dans les années 1970, avec les mêmes constantes stylistiques, un chemin de croix à l'église Toussaint d'Oyak (diocèse de Mbalmayo au Cameroun). C'est l'évêque du lieu, Mgr Paul Etoga, qui, voulant faire de cette paroisse un laboratoire expérimental de l'inculturation dans le domaine des arts sacrés (peinture, musique, chorégraphie...), avait fait appel au jésuite et à d'autres prêtres-artistes comme Claude Ngumu pour exprimer leurs recherches en la matière.

L'africanisation iconographique à des fins explicitement missionnaires, catéchétiques et apologétiques, sous-tend le projet mené par le père François Vidil, de la congrégation des Petits Frères de Jésus[15]. Son souci de l'inculturation de la catéchèse l'a amené, en 1973, à proposer aux chrétiens de l'ethnie Mafa du nord du Cameroun de mimer des scènes du Nouveau Testament. Pour mener à bien ce projet, le missionnaire français a formé une équipe composée de catéchistes locaux qui avaient pour rôle de faire jouer des passages bibliques aux autochtones afin d'inscrire les scènes dans leur environnement naturel. Les reconstitutions étaient photographiées et d'autres esquissées par un artiste local. Les croquis et photographies ont enfin été confiés à l'artiste française Bénédicte de la Roncière, fille du physicien et essayiste Louis Leprince-Ringuet, et membre de la communauté de l'Emmanuel. Le travail final de mise en peinture a été effectué par cette dernière, qui présente un Jésus en bel homme Mafa sans auréole, revêtu d'une tunique vermillon plutôt inaccoutumée dans les mœurs vestimentaires locales mais permettant de l'identifier à coup sûr d'un bout à l'autre du récit pictural. Elle est ainsi l'auteure d'un livre comportant soixante-cinq illustrations qui racontent *africano modo* les grandes étapes de l'histoire de Jésus telles qu'elles sont racontées dans les évangiles, en étant transposées dans des paysages et des scènes de vie typiques du peuple Mafa. La Crucifixion ne manque évidemment pas à l'appel (fig. 3). La Conférence des évêques africains, au cours d'un synode en 1995, a déclaré que l'inculturation était urgente, si bien que dans un pays comme le Kenya, le chemin de croix et ses quinze stations est entièrement africanisé.

L'intention qui anime ces récentes entreprises est originale, et le résultat est assurément touchant dans la plupart des cas. Sans doute est-ce par là qu'il convenait de commencer le travail d'inculturation. Il est néanmoins permis de s'interroger. Dans la plupart des cas le schéma de composition sous-jacent est la réplique fidèle de celui des Crucifixions occidentales, l'africanisation portant avant tout sur le paysage, les cases, les vêtements, les ustensiles et la couleur de la peau... Le degré d'inculturation, tout bien pesé, paraît modeste. Tel est du moins le cas des deux Crucifixions Mafa qui sont parvenues à notre connaissance. Le Crucifié est fidèle à sa posture la plus fréquente, les clous sont à leur place habituelle au milieu de la paume (improbable), la couronne d'épines et le *perizonium* également, le sang coule le long du *stipes*, Marie, la Madeleine et saint Jean, habillés de boubous, sont à leur place accoutumée et se tiennent comme il sied... Derrière la colline du Golgotha, Jérusalem et son enceinte ont été remplacées, africanisation oblige, par des habitations paysannes à toits de paille...

4/ Un Christ noir ? Inculturation et fidélité à l'histoire.

Du point de vue purement visuel, le Crucifié africain crépu et lippu est sans conteste, de tous les crucifiés conçus et fabriqués hors de l'aire géographique durablement dominée par les cultures artistiques romaines puis byzantines, celui qui fait le plus douter, c'est le moins qu'on puisse dire, de l'origine ethnique de Jésus de

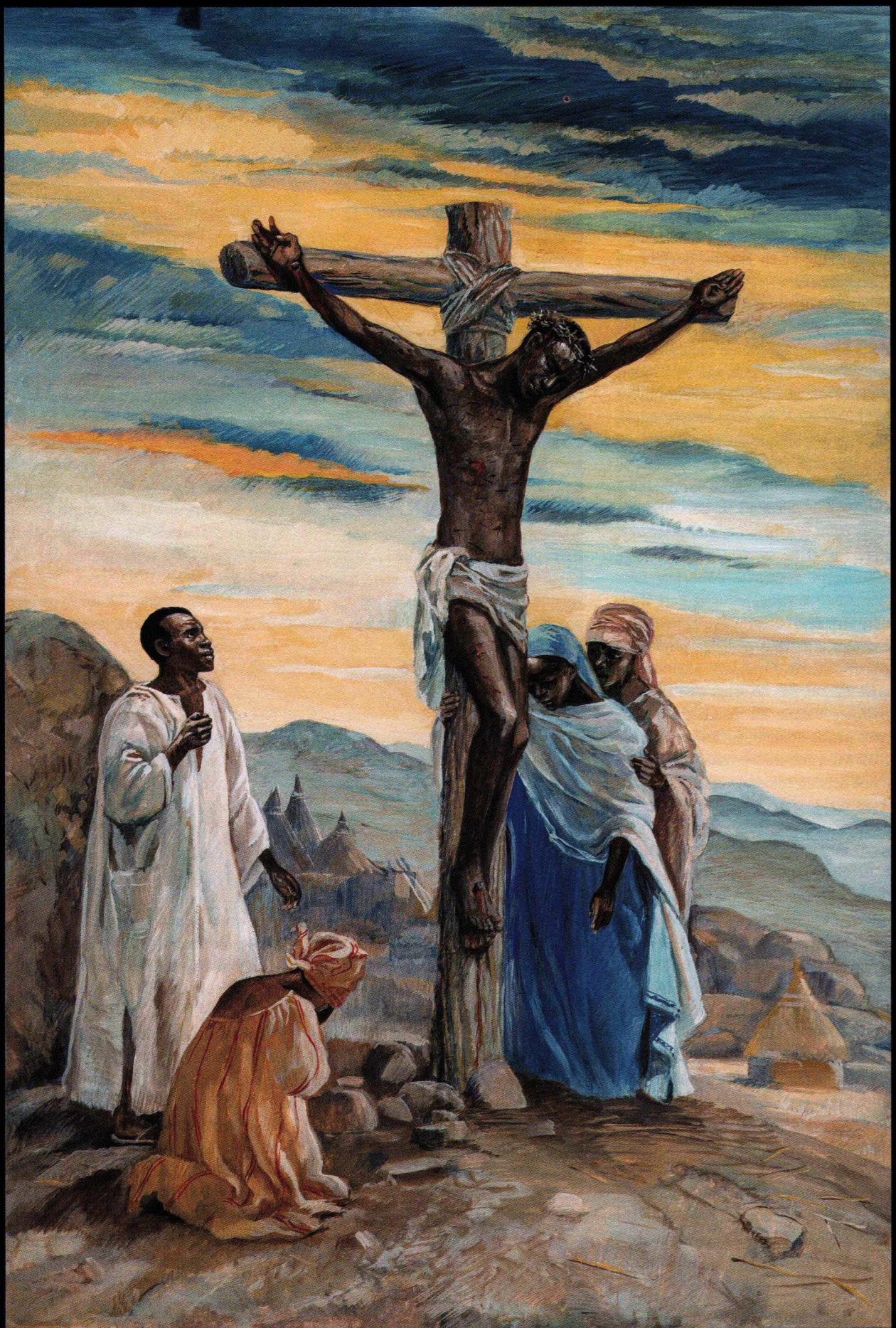


Figure 3 : *Crucifixion mafa,* illustration, coll. part.

Nazareth en Galilée, ou du moins qui semble n'en tenir aucun compte et la faire oublier au profit d'une autre affirmation... Le Crucifié de l'art africain pourra difficilement passer pour un Galiléen, ni même pour un métis. Son « africanisation » présente l'avantage incontestable, d'un point de vue théologique et pastoral, de faire comprendre aux Africains que le Christ s'est rendu proche d'eux, qu'il est venu pour eux aussi, au point qu'il est vrai, au fond, qu'il est pour eux et même l'un d'eux. Il n'empêche que cette vérité de foi en gomme une autre, à savoir que le Sauveur est aussi d'Ailleurs, non seulement géographiquement, mais aussi ethniquement et surtout ontologiquement. Et que le message évangélique n'est pas une pure émanation de la culture locale, même s'il est vrai qu'il a de quoi le devenir. L'inculturation ne fait-elle pas bon marché de cette double vérité-là ?

La même question peut se poser, il est vrai, pour des figures de Christ provenant de Chine ou du Japon, mais elle n'est pas soulevée avec la même force, en dépit des yeux bridés, dans la mesure où la couleur de la peau n'est pas un argument qui s'ajoute à ceux des cheveux et des lèvres ; et les Crucifiés d'Amérique latine, eux, peuvent être contemplés sans que surgisse la question ici abordée. Comme ceux d'Europe feraient presque oublier à la plupart des chrétiens d'Occident que l'évangile leur est venu du Proche-Orient...

La question revient à se demander si la sorte d'appropriation ethnique à laquelle semble inviter la tâche de l'inculturation est en tout légitime. Notre enquête ne se propose pas de répondre à cette interrogation « vastissime » mais entend seulement contribuer, quelques documents à l'appui, à la poser et à lui donner toute sa force.

II/ AMÉRIQUE LATINE

La mission chrétienne outre-Atlantique a commencé au Mexique, du fait de la présence de douze franciscains sur place, elle s'est propagée ensuite en Amérique du Sud, puis au Canada et enfin aux États-Unis. Nous passons en revue de manière délibérément succincte chacune de ces vastes régions en nous demandant pour chacune d'elles en quoi aura pu consister son apport spécifique à une histoire mondiale de la Crucifixion, et en présentant quelques exemples de cet apport. S'agissant de l'Amérique latine, il a fait l'objet de quelques publications synthétiques[16], et mérite assurément quelques précisions région par région, fussent-elles rudimentaires.

1/ Mexique.

C'est au Mexique que l'annonce de l'Évangile a dû composer avec une culture à la fois ancienne et très structurée, celle des Toltèques, des Olmèques et des Aztèques. Ce n'est sans doute pas par hasard que les premiers missionnaires, à savoir des franciscains, les premiers d'entre eux étant arrivés à Mexico en juin 1524, ont entrepris de créer une école d'artisans locaux. Pedro de Gante, un franciscain originaire de Gand, qui a été béatifié en 1988 par le pape Jean Paul II, eut l'idée de tenter une véritable intégration de la culture indigène (musique, danse, chant, arts figuratifs) au sein du christianisme et fonda dans cette intention une école au sein du grand couvent de San Francisco. C'est Hernán Cortés, arrivé lui-même sur place cinq ans auparavant, en 1519, qui prit la décision de confier l'évangélisation du pays aux ordres religieux plutôt qu'au clergé séculier, et spécialement aux franciscains. Les quatre premiers couvents de cet ordre seront construits à Mexico, Texcoco, Tlaxcala et Huejotzingo. À la fin du siècle, ils seront près de trois cents couvents, pour plus d'un millier de religieux. Ceux-ci ont eu pour premier souci d'apprendre les langues locales, si bien que l'évangélisation s'est faite en langue vernaculaire[17].

L'inculturation du message évangélique dans les langages d'images a commencé par un biais modeste mais original, celui de l'emploi d'un matériau totalement inconnu jusqu'alors de l'art chrétien, typique de l'Amérique précolombienne, à savoir les plumes de perroquet et de colibri, d'où les tableaux appelés « plumasseries », parmi lesquels figurent des calvaires datant de la première moitié du XVIe siècle[18]. On en trouve plusieurs exemples remarquables au musée des Jacobins d'Auch, parmi lesquels une Messe de saint Grégoire et une Sainte Famille[19]. Un autre exemple, cette fois avec une Crucifixion, est conservé au musée national de la Renaissance à Écouen (fig. 4)[20]. On a parlé à son sujet d'un véritable métissage des cultures, dans la mesure où la technique est totalement indigène, tandis que par son sujet cette Crucifixion est indubitablement chrétienne. Elle n'est certes pas d'une lisibilité optimale, mais un simple coup d'œil permet de constater que le schéma de composition européen a été repris sans changement, avec la croix du Christ au centre, coiffée du symbole du pélican, flanquée des symboles du soleil et de la lune, et de deux saints masculins nimbés agenouillés à son pied – probablement François d'Assise à gauche et Jérôme à droite –, tandis que les volets font apparaître Marie et saint Jean. L'arrivée des Jésuites, en 1573, et le fait qu'ils aient détrôné les Franciscains, explique l'extinction de ce type de support. La production des plumasseries cessa.

L'art de la Nouvelle-Espagne représenta souvent le Christ en croix, plus souvent en sculpture qu'en peinture, généralement seul, avec les genoux sanglants[21], dans la plupart des cas des crucifix en ivoire (de production indo-portugaise ?) du XVIIe siècle, avec un Christ à la tête droite et aux yeux ouverts[22], ou bien avec de rares témoins, toujours les mêmes, la Vierge, saint Jean[23] et Marie Madeleine. Les calvaires à public nombreux sont rares, et celui que réalisa un peintre mexicain nommé Baltasar de Echave Ibia (vers 1585-1643), une huile sur cuivre

Figure 4 : *Triptyque de la Crucifixion,* plumasserie, Mexique, 67 x 47 cm, XVIe siècle : Écouen musée national de la Renaissance,

de 1637 (42,6 x 42,9 cm), mérite d'être signalé comme une exception[24]. Mais il convient de reconnaître que cette peinture apparaît comme flamande avant tout, et fort peu mexicaine...

Faisons un bond en avant dans le temps. La Crucifixion, au XXe siècle, n'est certes pas en reste. Elle est en effet le sujet d'une série de tableaux, des pastels, d'un peintre que l'on peut qualifier de surréaliste, Alberto Thirion Garcia, qui ont tous comme particularité de montrer le Crucifié lignifié, complètement intégré au tronc d'arbre dont les deux branches tenant lieu de traverse de croix fleurissent (fig. 5) : cette présentation illustre, semble-t-il, la conviction que le Christ serait le chef-d'œuvre de la nature. Aucun témoin au pied de la croix. Elle se dresse dans un paysage fantastique haut en couleurs. Dans certaines toiles, telle celle qui est intitulée *The Spirit of the times*, de 2006, le Crucifié, toujours seul en croix, a certains de ses membres amputés, son bras gauche et ses deux jambes ayant été tranchés, si bien qu'il ne tient plus en croix que par son bras droit[25]. L'artiste a peint par ailleurs bon nombre de fois la Face du Christ, dûment couronné d'épines, mais aussi des scènes mythiques comme la mort du diable, dont la tête décapitée et ensanglantée est présentée par un ange, ou par le Christ lui-même. Les pensées sous-jacentes à ces motifs ne sont pas faciles à énoncer clairement, et font sans doute allusion à des aspects cruels de la situation traversée par l'artiste et son pays.

Octavio Ocampo s'est fait une spécialité de la combinaison en trompe-l'œil savant, jouant sur l'illusion optique conduisant à un flottement entre deux lectures de la

Figure 5 : Alberto Thirion Garcia, pastel, encre, 28 x 24 cm, coll. part. ; Mexique

INRI

même œuvre, un visage du Christ et le calvaire (34 x 28 cm). Un autre artiste qui multiplie les créations originales sur ce sujet est Maria Angélica González-Davila, née en 1963, qui a peint bon nombre de Christ en croix ayant en commun leur fond riche en touches de couleur et en mots ayant un rapport avec la Passion, telle sa *Crux fidelis*.

Une innovation aussi singulière que stimulante a été imaginée par le muraliste mexicain José Clemente Orozco, qui a peint en 1953 *Le Christ détruisant sa croix* (huile sur toile, 94 x 130,5 cm ; Mexico, Institut national des beaux-arts) [fig. 6]. Pour la première fois, sauf erreur, dans la très longue histoire des rapports entre la figure du Crucifié et la croix, le Christ debout, nimbé, vêtu d'un simple *perizonium*, avec ses plaies bien visibles, la couronne d'épines déposée à ses pieds (son pied gauche étant quasiment une citation picturale de Grünewald), manie énergiquement une hache avec laquelle il abat la croix comme on fait tomber un arbre, pour le destiner en l'occurrence au feu qui déjà consume un certain nombre d'in-folio, la croix étant en train de s'abattre, en entraînant semble-t-il dans sa chute un certain nombre d'édifices d'architecture classique symbolisant probablement la culture, le pouvoir romain et au-delà le monde des puissants qui a condamné le Christ à mort[26]...

2/ Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá.

Un sculpteur anonyme du XVIIIe siècle a osé une statue de l'Enfant Jésus crucifié[27], un sujet absolument insolite, mais au fond très conforme à l'insistance de la spiritualité du Grand Siècle européen, qui a multiplié les œuvres d'art postulant que la pensée du sacrifice de la croix avait été très

Figure 6 : José Clemente Orozco, *Le Christ détruisant sa croix,* huile sur toile, 94 x 130,5 cm, 1953 ; Mexico, Institut national des Beaux-Arts

présente à l'esprit de Jésus dès ses jeunes années[28]. Mais les peintures européennes exploitant cette veine se contentent de montrer l'Enfant Jésus endormi sur une croix qui lui est proportionnée, tandis que cette sculpture guatémaltèque va beaucoup plus loin. La propension de l'art d'Amérique centrale et/ou latine à valoriser le sang a conduit l'artiste à montrer le corps de Jésus déjà marqué d'une plaie au côté sanglante, sans parler de ses plaies aux pieds et aux mains, et même aux genoux.

Manuel Reanda, né en 1948 dans une famille chrétienne tzutujil du Guatemala, est le peintre autodidacte qui traite beaucoup de sujets de l'art chrétien en les inculturant vigoureusement. Il est l'auteur d'un panneau peint découpé en forme de croix, comme celui de San Damiano (voir chap. 2, VI/1), intitulé *El Sacrificio del Atitlaneco Christ* (« Le sacrifice du Christ d'Atitlan »), où le Christ est habillé en costume masculin traditionnel. Le Crucifié est bordé de diverses scènes de la vie d'un village du pays, provenant de photographies. Il revêt l'allure et les vêtements d'un paysan de Santiago Atitlan, autrement dit « Saint-Jacques-d'Atitlan », la ville où vit le peintre, située près du lac du même nom – le lac est peint dans le bas du tableau. Chacune des bourgades situées autour porte le nom d'un apôtre, depuis la colonisation espagnole... Le principal message de cette peinture, aux yeux de Manuel Reanda, est que Jésus aime le peuple guatémaltèque et que c'est la raison pour laquelle les habitants aiment Jésus.

La guérilla rebelle du Nicaragua a suscité bon nombre de Crucifixions où le paysan, en chemise et pantalon, figure en croix[29] (fig. 7). Il est fêté par les femmes du village qui lui apportent des fleurs.

Comme nous l'avons signalé plus haut (voir chap. 12, II/1), Sergio Michilini, transposant le fameux autoportrait de Paul Gauguin avec derrière lui le Christ en croix, a peint à sept reprises, entre 1996 et 2015, Che Guevara coiffé du béret à l'étoile rouge avec dans son dos un Christ crucifié nettement moins paisible que celui de Gauguin, et à la place du masque à droite du tableau de son modèle, le portrait de Hugo Chavez (fig. 8).

Figure 7 : Gloria Guevara, *Guerillero en croix*, huile sur toile, 65 x 80 cm, XXe siècle ; coll. part.

3/ Colombie, Pérou, Équateur, Chili.

L'école de Cuzco (*escuela cusquena*) désigne une tradition d'art chrétien née sous l'impulsion des missionnaires espagnols après la conquête de l'Empire inca en 1532-1533 par les soldats de Francisco Pizarro. Elle s'est épanouie aux XVIe et XVIIIe siècles au Pérou, notamment grâce à deux peintres italiens,

Figure 8 : Sergio Michilini, *Che Guevara et le Christ crucifié,* huile sur toile, 65 x 80 cm, 2011 ; coll. part.

Bonardo Bitti et Angelino Medoro, à Cuzco (ancienne capitale de l'Empire inca, son « nombril » : c'est ce que signifie ce nom), mais également dans certaines contrées des Andes, en Bolivie et en Équateur. Cette école inspirée de l'art baroque espagnol d'importation se caractérise par une osmose culturelle entre le style autochtone, caractérisé entre autres par la vivacité des teintes, et une certaine sophistication des thèmes religieux européens, d'où l'invention de sujets comme les fameux anges arquebusiers, revêtus de somptueux vêtements d'apparat de la cour d'Espagne. Beaucoup des artistes de ce courant restèrent anonymes, à l'exception de quelques-uns d'entre eux, tels Diego Quispe Tito (1611-1681) et Marcos Zapata (1710-1773).

Les Crucifixions et crucifix peints dans l'esprit de cette école revêtent le Crucifié aux yeux clos, encadré par des cierges allumés, d'un *perizonium* à l'allure de jupe à dentelle (fig. 9). Un exemple en est le *Seigneur des tremblements de terre*, une huile sur toile (168 x 128 cm) du milieu du XVIIIe siècle provenant de Cuzco et conservée à Lima, qui fait mémoire d'une sculpture devenue très célèbre à la suite du terrifiant tremblement de terre de mars 1650[30]. Gonzalo Ceja, peintre péruvien, est l'auteur d'une Crucifixion où seuls le buste et les bras du Christ avec la couronne d'épines et un long clou dans l'angle supérieur gauche sont visibles, mais comme à travers un brouillard, les traits de son visage devenant indiscernables[31]. Né en 1932 en Espagne, Mino (abréviation de Maximino) Cerezo Barredo, surnommé « le peintre de la libération », est un religieux clarétain

qui a réalisé d'innombrables peintures murales et mosaïques en Espagne de 1960 à 1969. En 1970, il est envoyé comme missionnaire au Pérou, et à partir de là consacre une partie de son temps à des peintures murales ; il s'en trouve désormais dans la plupart des pays d'Amérique latine (Pérou, Brésil, Colombie, Venezuela, Panamá, Guatemala, Nicaragua, Mexique). Elles sont toutes sans exception directement inspirées de la foi catholique, lisibles et édifiantes. Le Christ en croix est peint en gros plan dans l'un de ces chemins de croix. Mino Cerezo Barredo a peint des figures de jeunes paysans crucifiés (fig. 10).

Dans la sculpture péruvienne aussi les crucifix pathétiques recouvrent une tradition bien établie. Edilberto Merida Rodriguez (1927-2009), un sculpteur de Cuzco, a réalisé nombre de crucifix de taille moyenne avec un Christ ayant une tête, des mains, des pieds et une bouche démesurés (fig. 11), dans le prolongement, semble-t-il, d'une tradition de crucifix latino-américaine qui faisait une place à la douleur, au sang et aussi à des linges luxueux et colorés autour des reins du Crucifié : celui-ci a la bouche ouverte comme pour hurler vers le ciel[32]. Un angelot a volé jusqu'à lui et lui présente une coupe, pour qu'il se désaltère.

4/ Argentine, Paraguay, Brésil, Uruguay.

En 1604, les pères jésuites reçurent de Philippe III d'Espagne la charge d'administrer une région englobant certains des territoires de l'Argentine, du Paraguay, du Brésil et de l'Uruguay actuels, et y instaurèrent une « République chrétienne ». C'est alors que furent créées les « réductions », ces communautés autogérées par les Indiens selon des principes inspirés des traditions locales, sous la surveillance des missionnaires. Les principales notions de la doctrine chrétienne furent alors traduites dans la langue indigène et adaptées : le « monde sans mal » des Indiens devenant le « Paradis », et le nom du plus puissant démon (« Tupan », le Tonnerre) servant désormais à désigner Dieu. La Dernière Cène elle-même fut inculturée, Jésus et les apôtres étant dotés de traits indiens (sauf Judas, sous ceux d'un Espagnol). Tant et si bien que les Portugais accuseront les Jésuites de préparer en cachette l'indépendance des territoires où se situaient les réductions. Ils seront pour finir expulsés et proscrits de l'Empire espagnol en 1767.

La Menil Collection de Houston au Texas détient une tapisserie paraguayenne datable du XVIIIe ou XIXe siècle, témoignant des coutumes iconographiques de la fin du Moyen Âge en Europe, dûment importées par les missionnaires, avec un calvaire aux trois crucifiés, le Christ ayant une échelle supérieure à celle des deux larrons. Au-dessus de lui, encadrée par les symboles du soleil et de la lune, une Sainte Face trinitaire à trois visages (quatre yeux et trois bouches). Deux personnages juchés sur des échelles

Figure 9 : *Seigneur des tremblements de terre,* huile sur toile, 131 x 92 cm, milieu du XVIIIe siècle, provenant de Cuzco coll. part.

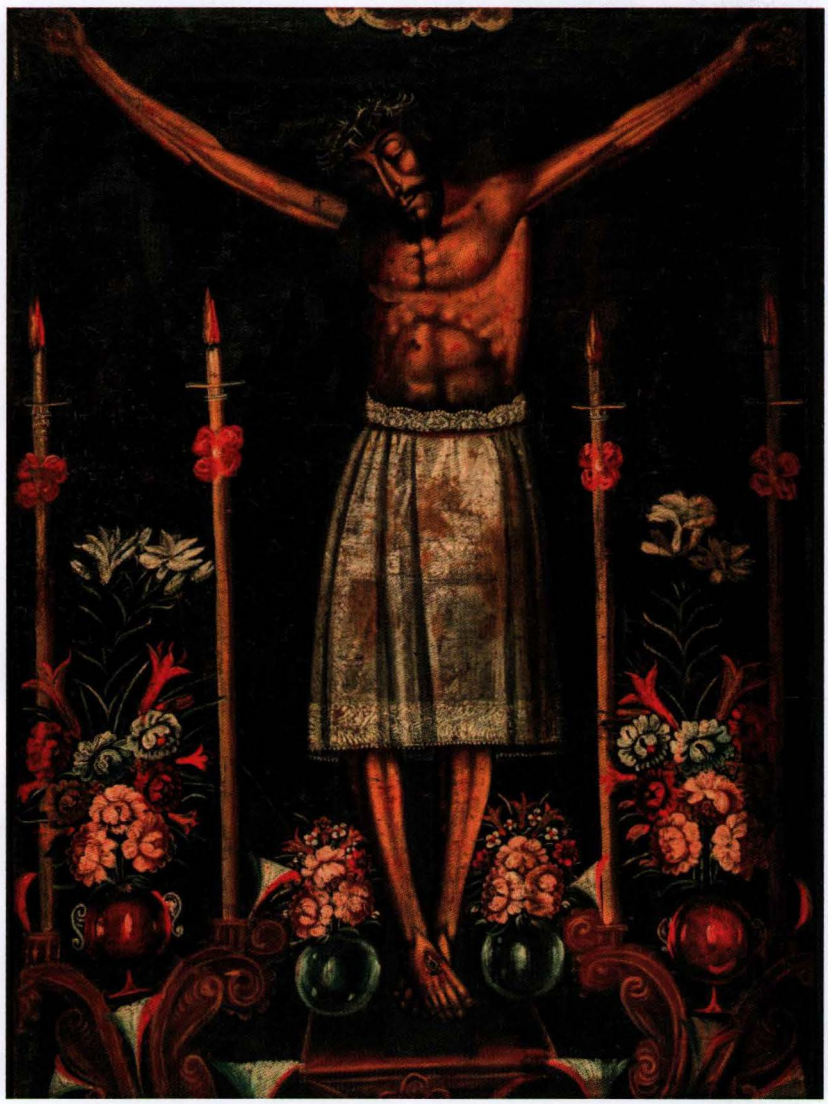
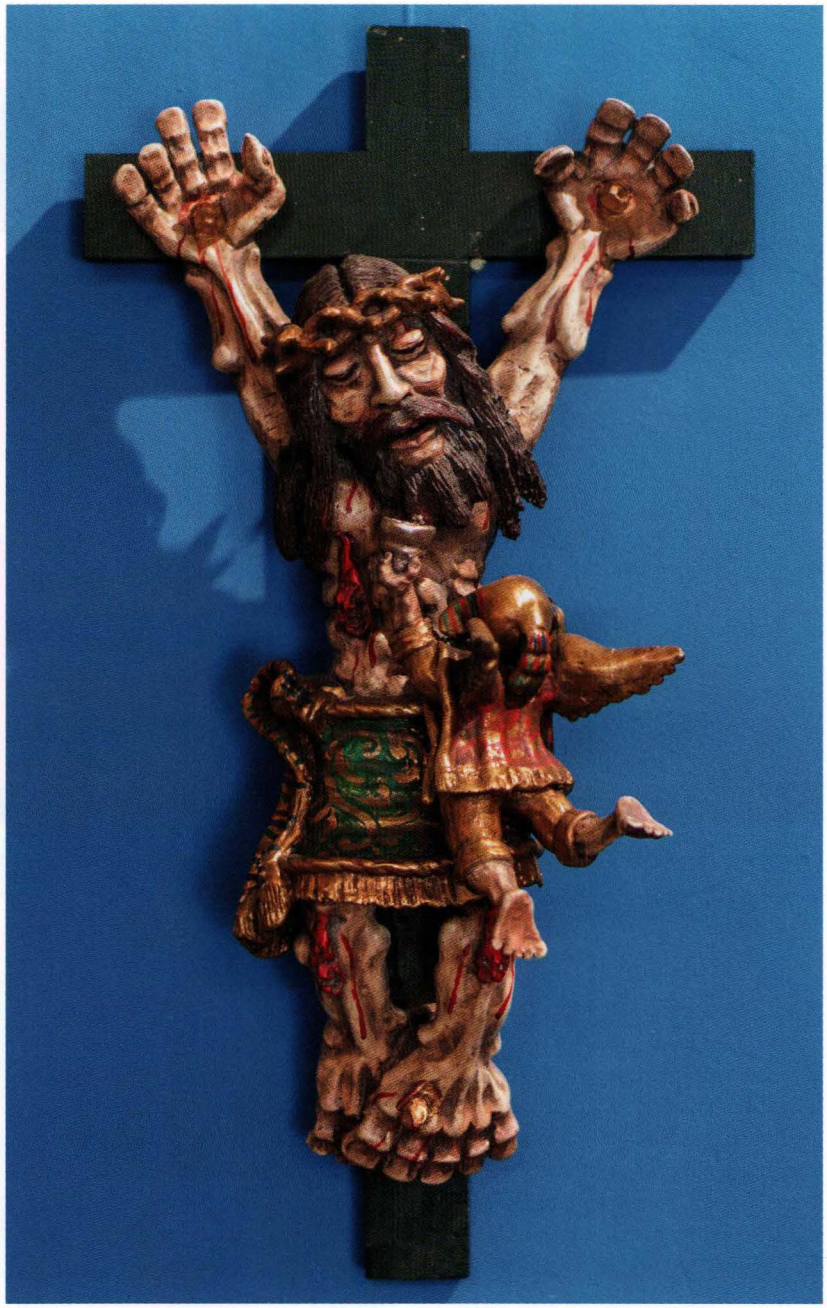


Figure 10 : Mino Cerezo Barredo, *Crucifixion*, huile sur toile 1987, collection del Vescovo Ariz

Figure 11 : Edilberto Merida Rodriguez Crucifix ; Lima



adossées à la croix semblent veiller sur lui : sans doute doit-on y reconnaître Nicodème et Joseph d'Arimathie, coiffés en l'occurrence de chapeaux de jésuites, tels qu'ils étaient vus tous les jours par les habitants des « réductions ». Le fond est parsemé des *arma Christi*, avec les clous, un fouet, l'épée brandie par saint Pierre lors de l'arrestation au mont des Oliviers, l'oreille tranchée du serviteur de Caïphe, Malchus (Mt 26,51-52 et parallèles), le poing de l'un des bourreaux lors de la séance des outrages, etc. Au pied de la Croix, la Vierge et saint Jean, et la Madeleine agenouillée devant Marie[33].

C'est du Brésil que provient l'une des images de Crucifixion les plus terribles, une sculpture en ronde bosse de Guido Rocha, intitulée *La Crucifixion de l'homme*, datée de 1975. Décharné, les côtes saillantes, les jambes pliées et le buste décollé de la croix et tirant sur les mains clouées, le Crucifié hurle sa douleur, condensant la révolte de tous les torturés de l'histoire humaine[34] (fig. 12). L'œuvre fait sans doute référence aux mauvais traitements des prisonniers politiques en général, et à ceux qui furent infligés à l'artiste lui-même, au Brésil, qui y fut torturé parce qu'il était suspecté d'appartenir à un groupe terroriste (le grief de terrorisme sert en toutes circonstances, sous toutes les latitudes, à emprisonner et faire taire ceux qui gênent les autocrates au pouvoir). Libéré quelques mois avant la prise de pouvoir des militaires au Chili, il se rendit dans ce pays où il fut de nouveau emprisonné. Il vit désormais comme réfugié politique en Suisse. Dans son esprit, Jésus n'est pas « le Fils de Dieu mort pour nos péchés », ce n'est pas celui de la dogmatique chrétienne, mais il est aux yeux de l'artiste l'homme cohérent et courageux par excellence, qui demeure humain et solidaire jusqu'au bout ; et donc il ne s'agit pas d'alimenter par son œuvre le désespoir, mais au contraire, comme il dit l'avoir vécu, de trouver espoir en contemplant le cri du Christ en croix et dans le fait qu'il a atrocement souffert lui aussi.

Au total, le Christ en croix d'Amérique latine est avant tout un symbole politique, celui d'un Christ qui se tient au côté des pauvres et des exploités. En ce sens, dans la conscience ou l'inconscient de beaucoup de Latino-Américains, Jésus crucifié est celui qui précède et dynamise tous ceux qui luttent pour le changement en vue de plus de justice, il est leur modèle et leur frère. Le Brésilien Claudius Ceccon

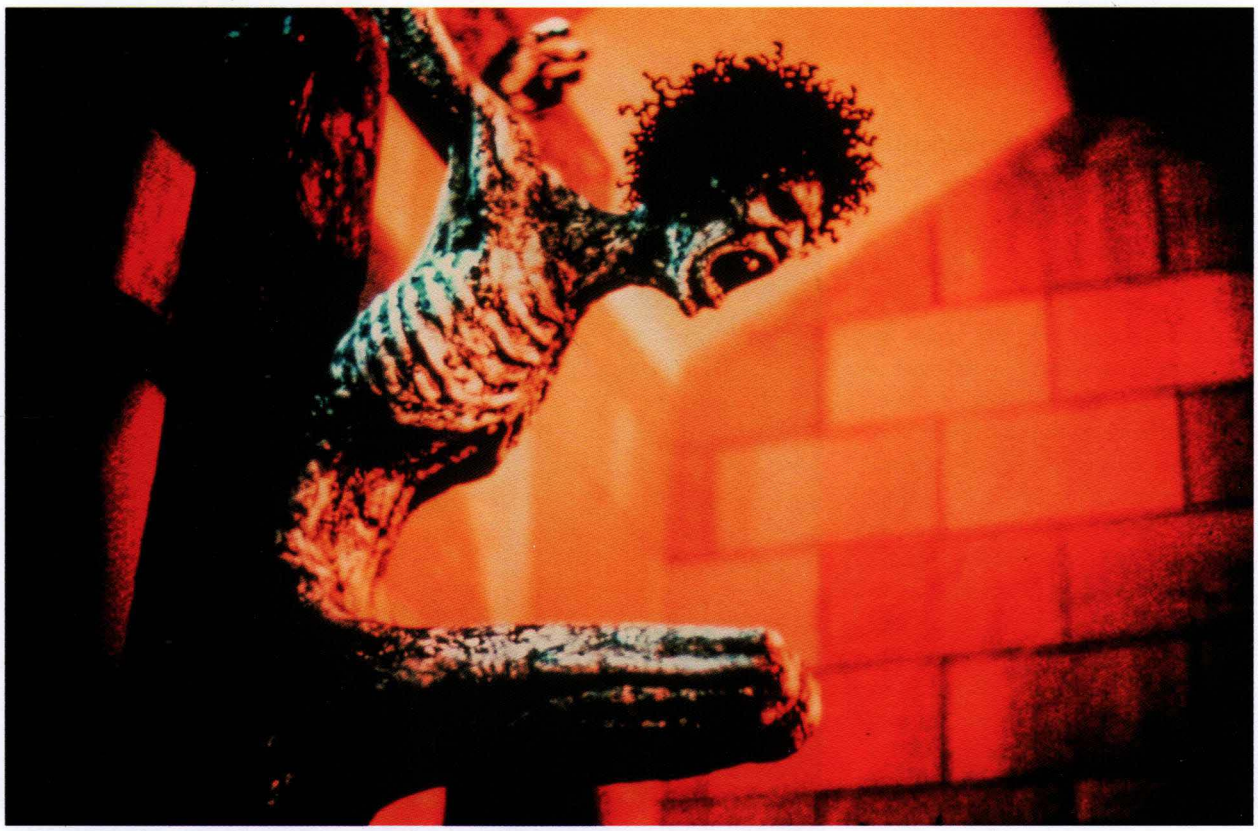


Figure 12 : *Guido Rocha,* *La Crucifixion de l'homme, 1975* ; World Council of Churches, Visual Art Section, Grandchamp, (Suisse)

montre comment les satisfaits et les puissants, qu'ils soient politiciens, militaires ou membres du clergé, ignorent la croix. Rolando Zapata s'est servi de cette comparaison dans sa scène au Golgotha. Le Chili meurtri a été représenté comme une personne fixée en croix, et dans une chanson de l'Uruguayen Daniel Viglietti, la mort de Camilo Torres est lue à la lumière du Golgotha. Traité lui aussi comme un bandit et un malfaiteur, Jésus est vu comme le révolutionnaire par excellence, qui a le courage de s'élever contre les exactions et le pouvoir militaire, au nom de la justice.

5/ Caraïbes.

À Haïti comme ailleurs (notamment au Paraguay), les images de la Crucifixion commandées par des schémas de compositions occidentaux avec leurs motifs obligés ont sans doute régné jusque dans les années 1940. C'est alors que sont apparues les Crucifixions peintes dans le style de l'art populaire par des artistes. Elles ont leurs connaisseurs et collectionneurs, tels James S. Huffman[35] et Gérard Alexis[36], et sont relativement nombreuses, variées et attachantes, telles celles qu'ont réalisées Hector Hyppolite (1894-1948) vers 1947, où le Christ a été remplacé par lwa Guédé, divinité de la mort dans le vaudou ; Philomé Obin (1892-1986), une peinture murale de 1950 pour la cathédrale de l'Église épiscopale de Port-au-Prince, malheureusement détruite presque totalement en janvier 2010 par le tremblement de terre ; Seymour E. Bottex en 1965 ; Charles Obas (1927-1969) vers 1967, un artiste converti au protestantisme ; Jean-Claude Garoute dit Tiga (1935-2006), de 1971 ; ou encore Pascal Smarth (né en 1966), réalisée en 1990, avec une iconographie insolite, celle d'un Christ non cloué en croix mais s'enroulant énergiquement autour d'elle. Il est évident que certaines de ces œuvres sont difficilement classables comme chrétiennes. Mais elles sont toutes marquées par le christianisme et représentent incontestablement une inculturation de la Crucifixion.

Jacques-Richard Chery, né en 1928 à Haïti, est l'auteur d'un *Arbre de vie* (acrylique sur toile) daté de 1982, dont le bord du cadre est peint en arc-en-ciel (fig. 13). Au centre, l'axe vertical médian est occupé par le Crucifié, figuré par un homme barbu à la peau sombre, non nimbé, pendu par les deux bras, formant un angle aigu, au tronc d'un arbre portant des fruits abondants et volumineux, autour duquel un serpent se love dont la tête est couronnée d'une

crête rouge comme un coq, et au sommet duquel se trouvent, d'un côté, un couple nu, celui d'Adam et Ève entourés des animaux les plus variés, et de l'autre des Haïtiens vacant à leurs travaux et récoltes, un enfant descendant avec un énorme panier rempli de fruits vers une famille nombreuse attablée (avec des visages blancs, foncés, noirs), et de l'autre un groupe de personnes tantôt blanches tantôt de couleur en costumes de ville, épelant les droits de l'homme (« Doa l'Om ») affichés par des chiffres romains sur une pierre monumentale comme les dix commandements sur les Tables de la Loi. D'autres scènes, toutes mouvementées, s'inscrivent dans le bas de la composition, que préside le Christ revêtu d'une tunique rouge, scènes de sauvetage en mer de part et d'autre et au centre des scènes de guerre – avion lâchant ses bombes et char tirant ses obus –, l'arbre de vie plongeant ses racines jusqu'à la mer.

La participation de Cuba à l'histoire mondiale de la Crucifixion nous semble pouvoir être illustrée par deux artistes. Le premier est un peintre, René Portocarrero (1912-1985), dont l'œuvre comporte plusieurs tableaux consacrés à ce sujet. L'un d'eux est un Christ en croix seul sur le calvaire, assisté de cinq femmes, d'un ange et de trois papillons aux ailes déployées dont la présence apporte une touche de légèreté tout à fait singulière. L'autre est le photographe Erik Ravelo, né en 1978, qui a eu l'idée de dénoncer les mauvais traitements infligés aux enfants en les montrant crucifiés dans le dos de ceux qui les maltraitent – nous y reviendrons en conclusion (voir chap. 16).

III/ AMÉRIQUE DU NORD

1/ Canada.

Il est difficile de savoir si la Crucifixion a fait dès l'origine de la mission chrétienne en Nouvelle-France l'objet d'une quelconque inculturation[37].
S'agissant du siècle dernier, le musée de la Guerre d'Ottawa, en Ontario,

Figure 13 : **Jacques Richard Chery,** *L'Arbre de vie,* acrylique sur tissu, 43 x 86 cm, 1982, coll. part.

Figure 14 : Francis Derwent Wood, *Canadian's Golgotha*, relief en bronze, h : 81 cm, 1918 ; Ottawa, musée de la Guerre

conserve une sculpture en bronze de Francis Derwent Wood (1871-1926), un citoyen britannique connu surtout pour son travail de création de masques destinés aux gueules cassées de la Première Guerre mondiale, qui fut sollicité par le Canada pour créer une représentation du « Soldat crucifié », appelée *Canada's Golgotha*, en 1919 – laquelle créera un froid diplomatique entre les gouvernements canadien et allemand. Toujours est-il que le motif central de cette œuvre (d'environ 80 cm de hauteur) est effectivement un soldat canadien inclinant la tête et rendant l'âme en présence d'un petit groupe de soldats allemands facilement identifiables comme tels (fig. 14). Le même musée conserve un tableau intitulé *Sacrifice*, une peinture cette fois, réalisé en 1918 par Charles Sims (1873-1928), où le spectateur est placé derrière le Crucifié, en sorte de voir tous ceux qui, par le sacrifice de leur vie au cours de la Première Guerre mondiale, se sont inspirés de celui du Christ.

Étienne Gaboury (1930-), tout en étant l'architecte de la cathédrale Saint-Boniface de Winnipeg, au Manitoba, a aussi été le concepteur-dessinateur, en 1972, des vitraux, qui constituent dans un style moderniste un cycle de la Crucifixion, avec des innovations comme le couplage du voile de Véronique avec le Christ en croix (fig. 15). La statue dans l'abside de la cathédrale montre le Christ ressuscité, revêtu d'une tunique qui lui descend jusqu'aux chevilles, un peu à l'écart de sa croix, avec une femme qui devrait être Marie.

2/ États-Unis.

À compter du siècle des Lumières, les emprunts d'idées des États-Unis à l'Europe, puis les échanges et transferts d'artistes d'Europe aux États-Unis deviennent si nombreux que l'on peut se demander s'il est pertinent de parler d'une inculturation du thème de la Crucifixion aux États-Unis. Rico Lebrun (1900-1964), né en Italie et formé à l'Académie des beaux-arts

Figure 15 : ***Étienne Gaboury,*** *Voile de Véronique et Crucifixion*, vitrail, 1984 ; cathédrale Saint-Boniface de Manitoba, Canada

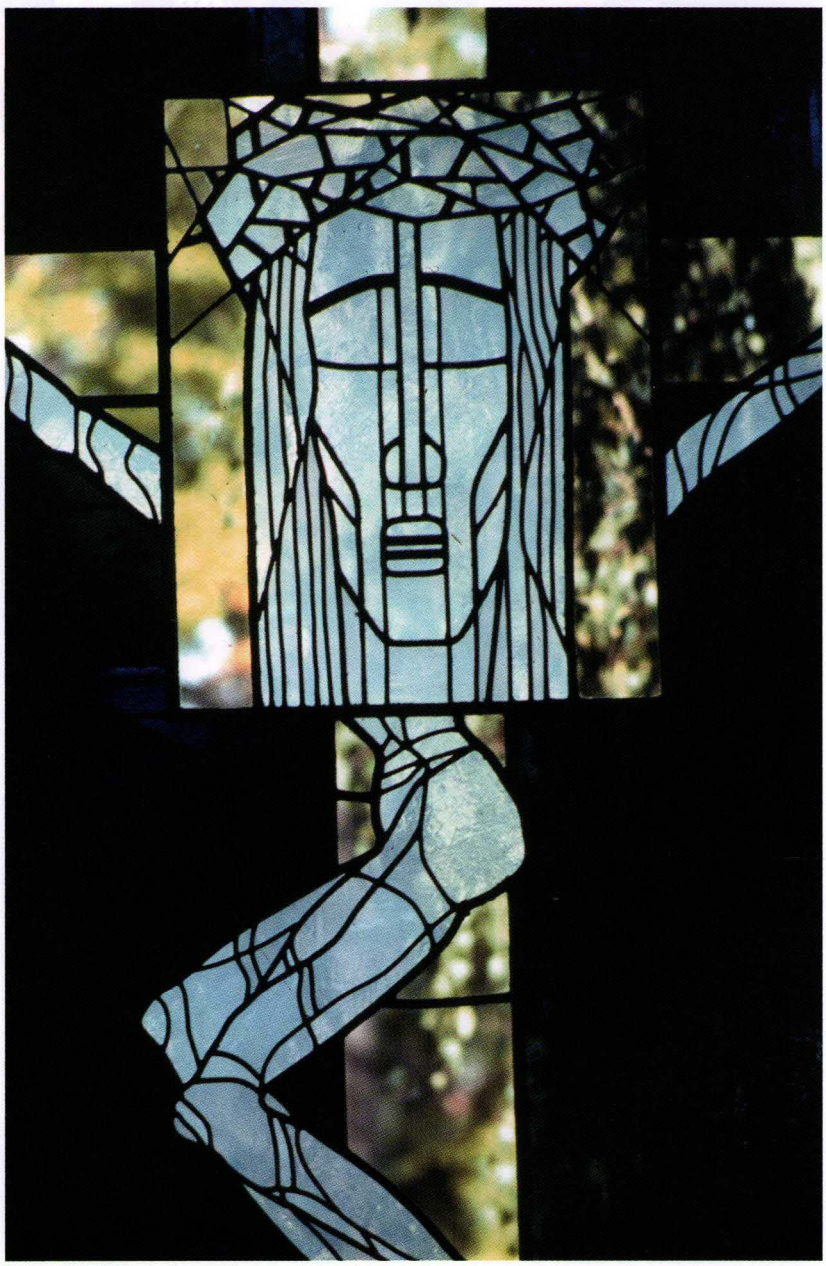


Figure 16 : William H. Johnson, *Le Calvaire,* huile sur carton, 71 x 85 cm, 1944 ; Washington, Smithsonian American Art Museum

de Naples après la Première Guerre mondiale, est l'exemple de ces artistes européens qui se sont finalement établis outre-Atlantique. Ce maître de la peinture murale compte parmi les figures marquantes de l'art à Los Angeles. Ses quelque deux cents dessins et peintures de la Crucifixion des années 1947-1950, qui constituent le centre de son œuvre[38], sont d'un point de vue stylistique très marquées par l'abstraction et paraissent se situer pour ainsi dire à mi-chemin entre celles de Picasso et celles d'Antonio Saura. Certaines d'entre elles renvoient à l'Enfer de Dante, d'autres à Grünewald. Toutes sont très sombres, voire tragiques et racontent, selon les mots de l'artiste, l'histoire de l'aveuglement et de l'inhumanité. Elles précèdent la période où son art s'est appliqué à explorer et dénoncer, dans l'espoir, comme il l'a expliqué, de « changer la défiguration en transfiguration[39] », les atrocités qui ont été commises dans les camps de concentration de Dachau et de Buchenwald.

L'« art afro-américain[40] » peut être évoqué à la lumière de l'œuvre de William H. Johnson (1901-1970), peintre noir né à Florence en Caroline du Sud, qui a séjourné douze ans en Europe, notamment en France et en Scandinavie (il a épousé une artiste suédoise), et s'est établi aux États-Unis en 1938, faute de pouvoir être reconnu en Europe. Son moral se détériora durant la Seconde Guerre mondiale, il entra en dépression et après la mort de sa femme en 1947, il fut hospitalisé – jusqu'à sa mort. Son style oscille entre réalisme et expressionnisme, dans un genre délibérément populaire, et une palette très colorée. Le Crucifié peut apparaître en homme noir (*Jesus and the Three Marys*, 1939), ou

en homme blanc (fig. 16)[41]. Une bonne partie de son œuvre, comme ce dernier tableau, est conservée au Smithsonian American Art Museum de Washington.

Leonard Thiessen (1902-1989) a construit un triptyque audacieux, désormais conservé au Nebraska Museum of Art, sur la conviction que le sacrifice du Christ en croix peut venir à bout de toutes les formes de mal auxquelles l'humanité s'adonne. Elles sont présentées en quatre scènes sur les deux volets latéraux, avec les légendes qui les expliquent, et d'autres scènes violentes bordent immédiatement le Crucifié dans le panneau central, dont plusieurs font allusion à la guerre, avec des soldats casqués dont certains sont surpris par des explosions et d'autres portent des masques à gaz. On est loin du décor pieux ordinaire...

Un autre peintre américain, Frederick Wight (1902-1986), tout aussi soucieux d'actualisation, a conçu et réalisé un autre triptyque, allant cette fois très loin dans l'inculturation de la Crucifixion, en commençant par alléger de leurs attributs traditionnels et par rhabiller de vêtements occidentaux contemporains, peut-être sous l'influence de Stanley Spencer, tous les protagonistes de la scène, y compris les femmes (dont certaines ont des chaussures à talon, une première dans l'histoire du sujet) [fig. 17], et en la transportant aussi au bord de l'océan Atlantique – le bon larron, crucifié en pantalon, semble placé cette fois à gauche de Jésus (à droite pour le spectateur). Ce tableau réalisé vers les années 1933 a été exposé pour la première fois en 2016 (The Gallery at St. Christopher's, 625 Main St., Chatham, MA). Aurait-il fait école ?

Un autre peintre, un Anglais, Michael Rothenstein (1908-1993), quatre ans plus tard, en 1937, en a fait autant (*Crucifixion*, huile sur toile, 101,6 x 76,2 cm, Londres, Tate Gallery).

James B. Janknegt, Américain né en 1953, vit au Texas. Il a conçu dans un style coloré, que certains pourront qualifier de naïf, bon nombre de Crucifixions intitulées *Roi des Juifs*, ou bien *Sous Ponce Pilate*, ou encore *Père pardonne-leur* ou *Le Bon Larron*, le décor renvoyant à la vie moderne et

Figure 17 : Frederick Wight, *Modern Crucifixion,* huile sur toile 261 x 386 cm, 1933 ; Chatam, église méthodiste

Figure 18 : Jamini Roy, *Global Christian Worship,* huile sur toile, 68 x 88 cm ; coll. part.

aux gratte-ciel des grandes cités, aux activités douteuses ou criminelles des humains. Dans cette veine hyperréaliste, on peut encore mentionner quantité d'artistes américains, dont Ben Denison (1927-2008), qui a peint dans les années 1960 les stations d'un chemin de croix pour l'église catholique St. Isaac Jogues de Niles dans l'Illinois. La station XII a adopté pour le Christ en croix un Crucifié vu de profil, avec le torse tombant par-devant à l'orthogonale, comme cela avait été fait par Guido Rocha et Lelli Scorzelli (voir chap. 14, V/2).

IV/ ASIE

L'intérêt pour les images au sens plastique du terme doit évidemment tenir compte des principales catégories de la pensée et de l'expérience spirituelle asiatiques à travers lesquelles le personnage de Jésus, dont il est un peu artificiel mais pas tout à fait inexact de dire qu'il est né, a vécu et est mort en Asie, a été forcément perçu, avant même que des images de lui puissent surgir. C'est l'objet d'un livre de Michael Amaladoss[42], qui passe en revue neuf de ces catégories : le Sage, la Voie, Guru, Satyagrahi, Avatar, Serviteur, le Compatissant, le Danseur, le Pèlerin. Aucune d'entre elles n'épuise le mystère du Christ, mais à elles toutes elles l'enrichissent et le donnent à percevoir.

1/ Inde.

La présence de communautés chrétiennes, dès les premiers siècles de notre ère, à la suite d'une évangélisation censée avoir été le fait de l'apôtre Thomas, qui a permis la naissance de l'Église de Malabar, à l'origine elle-même de l'Église malankare Mar Thoma, n'a pas laissé de traces dans l'art. L'histoire de l'Église chrétienne en Inde ne com-

mence vraiment qu'avec l'arrivée de Vasco de Gama (d'où les restes d'édifices chrétiens à Cochin dans le Kerala) et la création de la colonie portugaise de Goa, où se trouve un musée d'Art chrétien et où sont exposés des ivoires « sino-hispaniques » témoignant du développement exceptionnel de ce type de statuaire dans cette partie du monde (une partie des crucifix en ivoire conservés à Mexico[43] en proviennent, comme nous l'avons signalé plus haut, en II/1). Dès 1537, une caste des Indiens de la côte de Coromandel (sud-est de la péninsule indienne) se convertit au christianisme, et quelques années plus tard François-Xavier, le père jésuite, entreprend de traduire en tamoul le Credo, les dix commandements, le Pater Noster et d'autres textes chrétiens fondamentaux. Un autre groupe chrétien a perduré, celui des « chrétiens de Thomas », dont l'origine remonte sans doute à la présence sur place, dès le IVe siècle, de chrétiens nestoriens.

La mission chrétienne s'aventura en Inde du Nord et au Tibet, du fait de la présence de jésuites parlant le persan et s'étant rendus, entre autres, auprès de l'empereur moghol Akbar (1542-1605). C'est lui qui prit l'initiative de les appeler. Il les reçut en leur manifestant beaucoup d'estime et de sympathie. La cour impériale elle-même se montra très réceptive à la peinture européenne, et le prince Salîm, alias Jahângîr, qui sera le successeur d'Akbar, marqua une certaine prédilection pour les tableaux de la Crucifixion et de l'Enfant Jésus. Il n'empêche, l'empire du Grand Moghol était avant tout musulman, la rencontre n'eut pas de suite et il résulta en définitive beaucoup de confusions de ce séjour[44].

La Crucifixion a inspiré un certain nombre d'artistes indiens du siècle dernier. Jamini Roy (1887-1972), l'un des principaux élèves d'Abanindranath Tagore, a appris à peindre dans la tradition académique dominante et a commencé par des portraits. Une fois diplômé des Beaux-Arts (1908), il a ressenti le besoin de s'inspirer non plus des traditions occidentales, mais de l'art tribal vivant du Bengale et en particulier du style appelé « Kalighat Pat », pour « Kalighat Painting », du nom d'une localité du Bengale de l'Ouest, en faveur au XIXe siècle dans les milieux populaires, et voué au départ à la figuration des dieux et déesses de l'hindouisme. Dans cette veine, il a réalisé bon nombre d'œuvres à sujet chrétien[45] et, entre autres Crucifixions, un calvaire (*Global Christian Worship*) particulièrement solennel, qui a connu plusieurs versions, où toutes les personnes présentes, les trois condamnés comme les nombreux témoins (parmi lesquels des anges), sont frontalement disposées et fixent le spectateur (fig. 18). L'effet de rencontre d'une telle image est saisissant pour le spectateur. La parfaite bi-dimensionnalité (pas trace d'espace ni de paysage ni de ciel, pas de souci d'exactitude anatomique) est celle de l'icône. Les trois crucifiés, barbus et moustachus, lèvent les bras avec leurs mains trouées rougies de sang, en signe d'attestation du supplice enduré et d'offrande consentie. Le geste des mains jointes, chez les témoins, est inspiré de la signification qu'il a dans l'Inde, où il est couramment pratiqué depuis des siècles pour dire le respect, avant même d'être un signe de piété. Les œuvres de Jamini Roy ont suscité des expositions à Calcutta dès 1938, puis à Londres (1946) et à New York (1953). Il a illustré le *Râmâyana*[46] par une série de dix-sept toiles qui sont considérées comme son œuvre majeure. Il a reçu le Padma Bhusan[47] en 1954, l'une des plus hautes distinctions décernées à un civil.
Francis Newton Souza (1924-2002), autre figure contemporaine marquante de la peinture indienne, est né dans une famille catholique de Goa, une cité sur la côte sud-ouest de l'Inde, qui fut le centre d'une colonie portugaise à partir du XVIe siècle avant d'être annexée par l'Inde en 1961. La grave maladie d'enfance dont il a été atteint a conduit sa mère à faire le vœu, s'il en réchappait, qu'il deviendrait jésuite. En signe de reconnaissance, on ajouta à son prénom celui de François (allusion évidente à François-Xavier, le saint patron jésuite de la ville de Goa). Il ne deviendra finalement ni jésuite ni prêtre mais l'imagerie chrétienne fut pour lui une importante source d'inspiration, au moins durant les premières décennies de sa carrière, qui le mènera à Londres, Rome et New York. D'où bon nombre de Crucifixions signées de lui, parmi lesquelles quelques calvaires à trois croix, un Crucifié seul (un dessin de 1961 avec un Christ mort) et plusieurs dizaines de peintures avec le Christ seul en croix mais en présence d'un ou deux témoins voire davantage. Parmi ses œuvres les plus audacieuses, une Crucifixion de 1959 (fig. 19) conservée à la Tate Collection à Londres[48] – il est le seul artiste indien auquel une salle est consacrée dans ce musée –, avec un Crucifié peint en noir, sauf la plaie au côté, hérissé de pointes, de clous et d'échardes, placé au centre dans la position traditionnelle mais sans que la croix soit visible, et dont les bras, dont on ne voit pas les mains, abritent deux témoins porteurs de coiffes ressemblant à des couronnes (comme celles de certaines des témoins du tableau de Jamini Roy, fig. 18). Sa singularité fait qu'on l'a souvent comparé à des artistes comme Georges Rouault, Oskar Kokoschka ou Ludwig Kirchner.
Madhvi Parekh, née en 1942 dans le Gujarat, a commencé de peindre en 1964, sous l'impulsion d'un livre de Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*. Son Christ en croix regarde droit devant lui et donne son regard à regarder comme c'est devenu rare dans l'art d'Occident de la même époque.

Jyoti Sahi, né 1944, illustre à sa façon, et dans un style qui doit à l'Inde, et précisément à la dernière tendance que nous avons présentée plus haut (voir chap. 14, VI/), l'art de coupler de manière dynamique et inventive l'envers et l'avers de la médaille du message chrétien, la Crucifixion et la

Résurrection. La toile de cet artiste intitulée *Résurrection* et datée de 2007 (huile sur toile de 178 x 122 cm) présente un Ressuscité dont les bras, bien qu'ils ne soient pas fixés à une croix, et même s'ils paraissent vouloir accueillir le monde entier, évoquent délibérément ceux du Crucifié, ce qui est confirmé par la forme d'arbre qui traverse la mandorle enveloppant son corps et se déploie en arbre de vie dans les bras du Christ, et la présence de deux témoins qui rappellent Marie et Jean au pied de la croix tout en faisant songer, parce qu'ils scrutent la profondeur, à Pierre et Jean, ou aux Myrophores découvrant le tombeau vide. Une seconde mandorle, au contour doré, et dont le dessin suggère l'Œil de Dieu dont la tête nimbée du Christ serait la pupille, couronne la peinture au registre supérieur : elle renvoie à la gloire de Dieu qui vise à envelopper le Ressuscité. Le même artiste a conçu un tableau, *He Who Steps Over – The Tandavan*, résolument inculturé, avec le Ressuscité en Seigneur de la danse.

Figure 19 : Francis Newton Souza, *Crucifixion*, huile sur panneau 183 x 122 cm, 1959 ; Londres, Tate Collection

Au Rural Theological Institute de Madurai, dans le Tamil Nadu, est conservé un crucifix en relief audacieux, avec sous le *titulus* INRI un Crucifié juvénile typiquement asiatique d'allure, souverainement paisible, qui fait songer à une figure de Bouddha couronné (fig. 20), ce qui assurément n'est pas habituel. Que cela soit possible est une preuve de la capacité du schéma de l'homme crucifié d'être accueilli, adopté et assimilé ailleurs qu'en Europe en étant adapté au monde culturel autochtone. Une autre figuration donnant l'impression d'une inculturation audacieuse, attribuée à l'India Folk Art, est exposée à l'Augusta Savage Gallery (du nom d'un sculpteur célèbre) de la New Africa House de l'université du Massachusetts à Amherst, fondée en 1970[49]. Une troisième est liée à Alfred David Thomas, un anglican, auteur d'un livre intitulé *The Life of Christ* (*Interpretation by an Indian artist*). *Paintings*, 1948. Le livre a connu six éditions jusqu'en 1961. Le Christ y est représenté en *sadhu*. Dans l'image de sa Crucifixion, il apparaît cloué en croix, vu par côté, très correctement vêtu, sans la moindre giclée de sang, avec au pied de la croix une seule silhouette agenouillée... L'inculturation ici a été jusqu'à repenser non seulement les vêtements mais aussi les positions et attitudes corporelles.

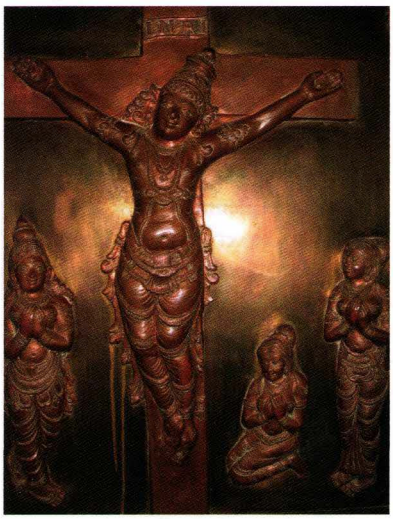


Figure 20 : ***Crucifix***, Rural Theological Institute, ; Madurai, Tamil Nadu, Inde

2/ Philippines.

Les îles Philippines, à l'ouest de l'océan Pacifique, sont avec le Timor-Oriental l'un des deux pays d'Asie où la majorité de la population est catholique. Ce sont les plus occidentalisés, du fait de leur colonisation par l'Espagne puis les États-Unis – d'où le fait que la culture philippine est un mélange unique d'Orient et d'Occident. Les rites religieux publics et solennels y sont spectaculaires, telle la procession du vendredi saint. Les dévots et pénitents volontaires, appelés *magdarame*, se laissent crucifier à l'imitation de Jésus, ce qui implique des pratiques de portement de croix et d'autoflagellation, dans un esprit de mortification de la chair et pour le pardon des péchés, afin de remplir un vœu (*panata* en philippin), ou par reconnaissance pour une grâce reçue. Ces coutumes ont été sévèrement critiquées par l'Église catholique des Philippines, qui les tient pour des pratiques populaires fanatiques et superstitieuses contraires à son enseignement sur le corps. Le département de la santé met en garde les participants contre les accès de tétanie et insiste pour que les clous soient stérilisés.

Vicente Silva Manansala (1910-1981) est l'auteur de plusieurs Crucifixions avec un Crucifié tantôt assisté d'un ou deux témoins, tantôt rigoureusement solitaire. Son épouse Romma, après sa mort, a continué dans la même veine. Ang Kiukok (1931-2005) a été décoré du titre de « National Artist for Visual Arts ». Il a représenté la Crucifixion selon un style géométrique relativement abstrait tout en maintenant un squelette représentatif lisible qui permet de comprendre que son Christ crucifié, généralement couronné d'épines et systématiquement solitaire, sans larrons ni témoins, est en général mort, tête effondrée sur le sternum ou sur une épaule, une force physique émanant néanmoins de son corps (huile sur toile, 122 x 91 cm, 1997). Galo Ocampo (1913-1985), qui fut directeur du Musée national de Manille et à qui l'on doit, entre autres, les vitraux de la cathédrale reconstruite de cette ville, est l'auteur de plusieurs Crucifixions, avec de nouveau un Crucifié solitaire, dans un environnement saturé d'avions de guerre, de fusées et d'incendies (fig. 21 : 1984, conservée au Lopez Museum and Library Collection).

3/ Indonésie[50].

Bagong Kussudiardja (1928-2004) fut à la fois chorégraphe et peintre. Il commença comme danseur javanais classique à Yogyakarta en 1954, puis s'entraîna sous la direction de Martha Graham au Rockfeller Center et fonda à son retour un Centre d'entraînement à la danse en 1958. Comme peintre, c'est lui qui introduisit la peinture sur batik (une technique d'impression des tissus provenant d'Extrême-Orient, notamment de Java) dans l'art contemporain. En 1980, ses peintures furent exposées à Dacca au Bangladesh et lui valurent la médaille d'or du gouvernement bangladeshi. Son œuvre a trouvé une sorte de synthèse dans des vidéos présentant le Christ, à l'aide de certaines de ses peintures, comme Seigneur de la danse – ce qui privilégie évidemment des sujets comme la Résurrection et l'Ascension, au détriment de la Crucifixion, qui peut être ressentie, du fait de la fixation par des clous, comme le contraire de la mobilité requise par la danse. Néanmoins sa Crucifixion sur batik de Yogyakarta (seconde moitié du xxe siècle) [fig. 22][51] tente de concilier danse et Crucifixion.

4/ Corée.

Il y a heureusement des contre-exemples. Kim Ki-chang, dit Woonbo ou Unbo (1914-2001) est le nom d'un peintre coréen né à Séoul, atteint de la typhoïde à l'âge de sept ans et rendu sourd-muet pour le restant de ses jours par une erreur de soins. On a pu parler louangeusement de lui comme du « Caravage coréen ». Il a peint en moins d'une année, en 1953, durant la guerre de Corée, encouragé par son ami le missionnaire américain Andres Christian Jensen, une trentaine d'aquarelles représentant autant d'épisodes décisifs de la vie du Christ, en l'occurrence vigoureusement inculturés (physique et coiffures des témoins, tous habillés à la coréenne, et aussi les bâtiments des lieux où ils se tiennent, etc.). Comme l'artiste l'explique dans son autobiographie, l'idée sous-jacente à cette entreprise, qu'il a faite sienne, est due à un propos de Jensen : « Nombre d'œuvres d'art chrétien ont été produites dans différentes cultures pour promouvoir l'universalité de Jésus Christ. J'espère que vous obtiendrez la force de compléter l'art chrétien coréen. » Parmi elles, un Calvaire à trois croix, une peinture sur soie, où tous les acteurs, y compris le Christ, sont « coréanisés » (fig. 23).

5/ Chine[52].

La pénétration de l'Évangile en Chine a connu plusieurs étapes, à commencer par la « période nestorienne », au temps des dynasties Tang et Yuan, d'où proviennent des croix dont plusieurs seraient conservées au musée de Quanzjou – la présence de celle

Figure 21 : Galo Ocampo, *Crucifixion,* huile sur toile, 152 x 213 cm, 1984 ; Lopez Museum and Library Collection Pasig City, Philippines

qui figure sur la célèbre stèle de Xi'an (*Si-ngan fou*), datée de 781 et exhumée par les Jésuites en 1625, est le premier témoignage historique de la pénétration du christianisme dans l'Empire du Milieu à partir de 635. En revanche, il semblerait que la courte mission franciscaine sous la dynastie Yuan n'ait pas suscité de représentations de la Crucifixion[53]. Et en tout état de cause, la figuration du Christ en croix n'a jamais été en honneur parmi les communautés nestoriennes, et n'apparaît pas sur la croix de la stèle de Xi'an.

À l'époque post-tridentine, la Chine sera rejointe, comme l'Inde et le Japon, par des missionnaires jésuites qui introduiront dans le pays des gravures du fameux recueil de Nadal, le jésuite auteur du recueil de gravures intitulé *Evangelicae Historiae Imagines* publié en 1593. Celles-ci ont parfois été recopiées, légèrement retouchées et adaptées, puis légendées en chinois[54]. La mission en Chine a débuté avec Matteo Ricci (1552-1610), un jésuite italien, qui s'est efforcé d'adopter le style de vie du pays, allant jusqu'à se vêtir et prendre l'apparence chinoise. En 1595, Matteo Ricci familiarisa des lettrés chinois de Nanchang avec la tradition d'art religieux occidental, par son ouvrage *Mnémonique occidentale* (西國記法, *Xiguo Jifa*). Bien qu'il n'ait jamais eu d'utilisation concrète, il exerça une influence considérable sur le public chinois cultivé. Il entama ensuite un long périple conduisant de Nankin à la capitale de l'empire, où il parvint en 1600. Accompagné de deux confrères, Lazare Cattaneo (1560-1640) et Diego Pantoya (1571-1617), il avait rassemblé, à l'intention de l'empereur Wanli (1572-1620), de nombreux cadeaux, parmi lesquels une reproduction de la Vierge, due à un artiste chinois, et qui est sans doute la première « Madone chinoise » ; un bréviaire à reliure dorée, un crucifix enchâssé dans des pierres précieuses, des horloges, des prismes lumineux, un petit clavecin, des tissus de lin... Si l'image de la Madone ne causa aucun scandale, il n'en alla pas du tout de même en ce qui concerne celle de Jésus crucifié. Un eunuque du palais nommé Ma Tang, responsable des douanes entre Nankin et Pékin (le trajet se faisait en partie sur le fameux Grand Canal), fouilla les bagages des missionnaires, y ṭrouva le crucifix : le sang était peint à vif. La représentation était d'un réalisme incongru par rapport aux codes culturels chinois. Cette vision jointe à celle d'une nudité si étrangère aux usages de l'art chinois l'amenèrent à juger qu'il s'agissait d'un dangereux maléfice : « Mais de tout ce qu'il avait vu, rien ne le mit tant en colère que la vue du Sauveur Jésus Christ pendant en croix : il les accusait que ce spectre était sans doute fait pour faire mourir le roi par enchantements. Il confisqua l'objet... [...] Finalement, l'image, présentée à l'empereur, lui arracha un cri de surprise ; puis, la peur succédant à l'étonnement, le souverain la fit déposer dans son trésor, où seuls de hauts

fonctionnaires obtenaient la faveur de la visiter[55]. »

Se concevant comme un pont entre les cultures, Ricci a tenté par ailleurs de dégager dans la littérature chinoise tout ce qui présente des affinités avec le christianisme, dans l'idée de fournir un point de départ à la prédication de l'Évangile. C'est dans cette optique qu'il a donné une interprétation chrétienne des notions confucéennes de *Tien* (Ciel) et de *Chang-Ti* (Grand Seigneur ou Seigneur d'en Haut), faisant de ce dernier terme le synonyme de Dieu. Mais tout n'était pas réglé pour autant : péché originel, création, incarnation, rédemption sont des notions tout aussi étrangères à la pensée chinoise que la Trinité ou la naissance virginale (de Jésus). Ainsi les transpositions opérées entre traditions chrétiennes et concepts fondamentaux de la pensée chinoise ne constituèrent au mieux pour la compréhension mutuelle qu'une fragile passerelle.

En 1635-1637, un autre missionnaire jésuite, Giulio Aleni, publia d'une part deux livres, *La Vie du Christ*, et *La Vie du Christ illustrée*, très inspirée des images des évangiles par Nadal, et d'autre part ses « Explications sur l'incarnation du Dieu du ciel » (天主降生出像, *Tianzhu Jiangsheng Chuxiang Jingjie*), consistant en une traduction des *Evangelicae Historiae Imagines* (Anvers, 1593), de Jérôme Nadal et compagnie[56]. La réception très favorable de ces ouvrages contribua à couronner la mission d'Aleni d'un succès qu'elle n'avait jusqu'alors pas connu. Sa contribution illustrée fut précisément de synthétiser les deux entreprises, la sienne et celle de Matteo Ricci, en mettant en valeur de manière efficace la dimension visuelle de la mnémonique de Ricci. En 1642, Aleni publia l'un de ses derniers livres, *Les Quatre Caractères classiques de la sainte religion du Seigneur du Ciel* (*Tianzhu shenjiao sizi jing-wen*), ouvrage conçu pour des enfants chrétiens et pour des croyants débutants, comme un instrument de formation élémentaire de la religion chrétienne où la forme confucéenne est purement extérieure et est mise au service d'une présentation de la religion chrétienne[57].

Une « Querelle des rites » se déclencha au XVIIe siècle, qui divisa les missionnaires d'Inde et de Chine sur la désignation de Dieu dans les langues locales, sur l'adaptation des rites chrétiens, le baptême par exemple, sur l'acceptation ou le refus des rites traditionnels comme la vénération des ancêtres, incluant celle de Confucius[58]. Les Jésuites, très introduits à la cour de Chine, étaient très favorables à ces adaptations, impliquant une puis-

Figure 22 : Bagong Kussudiardja, *Crucifixion*, batik, 2e moitié du XXe siècle ; Yogyakarta, Indonésie

Figure 23 : Ki-chang Kim dit **Unbo,** *Calvaire*, peinture sur soie, 107 x 73,5 cm, 1953 ; musée de Séoul, Corée

sante réticence à l'exhibition d'un Dieu incarné souffrant et mourant en croix, tandis que d'autres missionnaires (parmi lesquels des franciscains et des dominicains) y suspectaient une concession au paganisme voire à l'idolâtrie. La Querelle qui va se développer à ce sujet va alimenter l'anti-jésuitisme et ne sera pas pour rien dans la suppression de la Compagnie de Jésus en 1773. La Cinquième *Provinciale* de Pascal accuse les Jésuites, ni plus ni moins, de ne prêcher qu'un Jésus Christ glorieux et de passer sous silence le scandale de la croix, puisque la Chine tient pour une folie l'idée même d'un Dieu crucifié[59].

Cette Querelle connut plusieurs rebondissements mais n'a pas porté de manière explicite, semble-t-il, sur l'opportunité et les modes possibles de la représentation artistique « accomodée », c'est le vocabulaire des Jésuites pour dire « sinisée », de Dieu ou du Christ en croix. Mais les mises en demeure du vicaire apostolique en Chine en 1693, Mgr Maigrot, de la société des Missions étrangères de Paris, les critiques des jansénistes et d'Antoine Arnaud (*Morale pratique des jésuites*, 1694), de la Sorbonne en 1700, du Saint-Office romain, les condamnations pontificales successives des « rites chinois » (Clément XI, 1704) et des « rites malabars » (1706), puis leur reprise insistante dans les bulles *Ex illa die* de 1715 (qui interdisait les rites en dépit d'une intervention de l'empereur lui-même), *Ex quo singulari* de 1742 et *Omnium Sollicitudinum* de 1744, ont imposé durablement un climat de suspicion fort peu favorable à une inculturation à la fois profonde et paisiblement vécue par les communautés chrétiennes. L'incompréhension du Saint-Siège détourna les Chinois du christianisme. En 1717, l'empereur inter-

Figure 24 : *Wang Ziwei,* *Mao with the Saviour,* acrylique sur toile, 115 x 151 cm, 1993 ; coll. part.

dit la prédication chrétienne en Chine et dès 1723, les missionnaires furent expulsés et les chrétiens persécutés. Ce climat hostile s'est prolongé jusqu'à la promulgation par Pie XII, en 1939, d'un décret favorable à l'adaptation des rites. Mais des signes avant-coureurs l'avaient précédé. En 1844, la dynastie Qing signa en effet le traité franco-chinois de Whampoa, qui accordait clairement la liberté de circulation, d'enseignement, et d'établissement d'églises aux missionnaires – c'en était fini, du coup, de leur bannissement. Dans le temps qui suivit, on peut signaler par exemple l'école d'art de l'orphelinat jésuite de Tushanwan. Au début du siècle suivant, il convient de mentionner l'école des peintres chrétiens de l'université catholique Fu Jen, créée à Pékin en 1925 puis transférée à Taïwan en 1961 à la demande de Jean XXIII, et qui fut encouragée dans les années 1930 et 1940 par le nonce, Mgr Celso Costantini (1876-1958, arrivé en Chine comme nonce apostolique en 1922[60]) ; cette école comporta notamment dans ses rangs le peintre Chen Yuandu (1902-1967), coauteur d'une vie du Christ en vingt-quatre peintures chinoises[61]. La vingt-deuxième est intitulée *La Mort du Christ au Golgotha* (第二十二：耶穌基督受難於各各他).

La Fondation Verbiest à Louvain a publié un bel ouvrage sur un peintre et graveur flamand devenu missionnaire en Chine, Edmond Van Genechten (1903-1974)[62], qui s'est familiarisé avec les techniques typiques de la peinture chinoise et a conçu et exécuté plusieurs Crucifixions d'inspiration originale. Un autre artiste qui mérite une attention particulière dans une recherche telle que la nôtre est le peintre Ling Fengming. La plupart des artistes chinois inspirés par des sujets chrétiens et en particulier la Crucifixion témoignent ensemble de ce que Benoît Vermander, l'un des meilleurs connaisseurs actuels de la Chine et du christianisme chinois, a nommé « l'expérience kénotique de la peinture chinoise moderne[63] ».

Figure 25 : *Crucifixion,* calligraphie japonaise, coll. part.

Wang Ziwei, né en 1963, a peint bon nombre de tableaux mixant le pop art chinois et celui des USA, où l'ironie envers Mao Tsé-Toung perce ou bien s'affiche fréquemment, en particulier dans des toiles qui placent le président défunt (en 1976) en face d'une figure de crucifié (fig. 24).

6/ Japon

En 1549, la mission jésuite qui s'installe au Japon reçut un accueil favorable et probablement intéressé des seigneurs locaux, les daimyō. Le Père Valignano, jésuite italien, prit le parti de s'appuyer sur la culture existante pour transmettre les notions chrétiennes fondamentales. Les premières activités missionnaires des Jésuites, parmi lesquels le futur saint François-Xavier, datent donc des années 1550 et se développent durant une trentaine d'années, sinon sans heurts, du moins sans persécutions, en particulier dans la région de Kyūshu, la plus méridionale des quatre îles principales du Japon, où un diocèse, le tout premier d'Extrême-Orient, est créé en 1588. Mais les Jésuites ont connu beaucoup d'opposition avant de pouvoir prendre pied à Kyoto. Et même à Kyūshu leur existence a été chaotique et leurs succès assez limités jusqu'à la fondation de Nagasaki. Quant aux Franciscains et aux Dominicains espagnols, qui n'arrivent sur place qu'en 1594, les Jésuites ne supporteront pas leur présence, si bien que ce sera durablement « une guerre au couteau » entre eux et les représentants des ordres mendiants.

Figure 26 : **Fumi-e, *plaque en laiton***, 18,8 x 13,8 cm, XVIIe siècle ; musée national de Tokyo

Le Sawada Miki Kinenkan museum de la ville d'Ōiso, dans la préfecture de Kanagawa, a annoncé le 23 novembre 2018 qu'il possède un rouleau de 320 cm de long sur 22 de haut, qu'une inscription permet de dater de 1593. Il comporte quinze images dessinées à l'encre du Japon, à lire de droite à gauche, encadrées en hauteur, du cycle de la vie du Christ, avec au centre la Crucifixion, juste après le Christ aux outrages et le Portement de croix, et juste avant les scènes de la Résurrection (une Sortie du tombeau) et de l'Ascension, la série se terminant apparemment par un Couronnement de la Vierge par la Trinité. Des prières en latin sont transcrites phonétiquement en caractères japonais. Le degré exact d'inculturation du physique de la personne du Christ, compte tenu de l'âge et de la pâleur des dessins du rouleau, est difficile à mesurer, mais il est clair qu'elle a commencé, comme l'atteste sa barbichette noire en pointe.

À partir de 1573, les daimyō ayant réussi à réunifier le pays, le shogun axa sa politique sur les préceptes du confucianisme, sans pour autant en faire une religion d'État. Dès lors, les chrétiens – qui n'étaient pas eux-mêmes unanimes sur la conduite à tenir – furent progressivement considérés comme formant une secte derrière laquelle

on soupçonnait une entreprise de conquête et de domination. Comme les Japonais voulaient maintenir le commerce portugais avec Macao pour lequel les Jésuites servaient d'intermédiaires linguistiques, ils restèrent en bons rapports avec ces derniers, tandis que leurs relations déjà tumultueuses avec le groupe des missionnaires espagnols se détériorèrent. Le 5 février 1597, vingt-six catholiques furent crucifiés à Nagasaki, parmi lesquels des religieux franciscains. Ce martyre collectif suscita un grand nombre de représentations, non seulement au Japon et en Asie, mais aussi en Amérique latine[64], et en Europe, notamment dans l'art de la gravure, témoin celle de Wolfgang Kilian (Augsbourg 1581-1663), réalisée en 1628. En 1614, un édit du shogunat Tokugawa interdit le christianisme en dénonçant les chrétiens et les Jésuites comme étant des « agents de l'étranger », principalement à cause de la perception des missionnaires comme une avant-garde des conquistadors projetant la capture de Japonais pour les revendre comme esclaves. Les chrétiens furent dès lors sévèrement persécutés. La rébellion de Shimabara (1637-1638) ayant été composée et menée par des chrétiens, un édit de 1639 les expulsa et mit fin au commerce avec les Portugais, alors que le christianisme y était déjà entravé et combattu depuis 1614 et de plus en plus sévèrement après la mort de Tokugawa Ieyasu (1616). La révolte de Shimabara a été une jacquerie dans ses débuts et s'est transformée en sédition religieuse du fait que la majorité des révoltés étaient chrétiens.

Des chrétiens continueront d'y subsister jusqu'au retour des missionnaires au XIXe siècle à la faveur de l'ère Meiji, où les frontières du Japon furent de nouveau ouvertes aux Occidentaux. Ils devront jusque-là se cacher soigneusement, et leur clandestinité obligée va donc durer plus de deux siècles et demi. On a fêté en 2015 les 150 ans de ce que l'on a nommé de manière discutable « la découverte des chrétiens cachés » du Japon. Ce sont en fait les chrétiens du village d'Urakami au nord de Nagasaki qui prirent l'initiative de se déplacer et d'aller se présenter le 17 mars 1865 au Père Petitjean, des Missions étrangères de Paris, lequel ne soupçonnait pas même leur existence. Cette rencontre va inciter ce missionnaire à étudier et interroger sur leur histoire clandestine les chrétiens japonais. C'est ce qu'il fit durant dix-huit mois, jusqu'à sa nomination comme vicaire apostolique[65].

La réouverture du Japon se fera en deux temps distincts. D'abord l'ouverture du pays qui eut lieu au cours des années 1850, les premiers accords diplomatiques étant signés en 1858 (Japon/États-Unis ; Japon/France). Puis en 1873, l'année où le gouvernement japonais accorda la liberté religieuse aux chrétiens.

Figure 27 : Sadao Watanabe, *Crucifixion*, sérigraphie, 63,5 x 70 cm, 1970 ; coll. part.

S'agissant précisément de la Crucifixion, le Japon est l'un des pays qui, à première vue, avec la Chine, est durablement réfractaire à la valorisation de la figure de l'homme crucifié, pour des raisons qui tiennent essentiellement au fait que le supplice y a été introduit et pratiqué sur place sans doute depuis le Moyen Âge, donc bien avant l'arrivée des missionnaires, et a continué de l'être, sauf

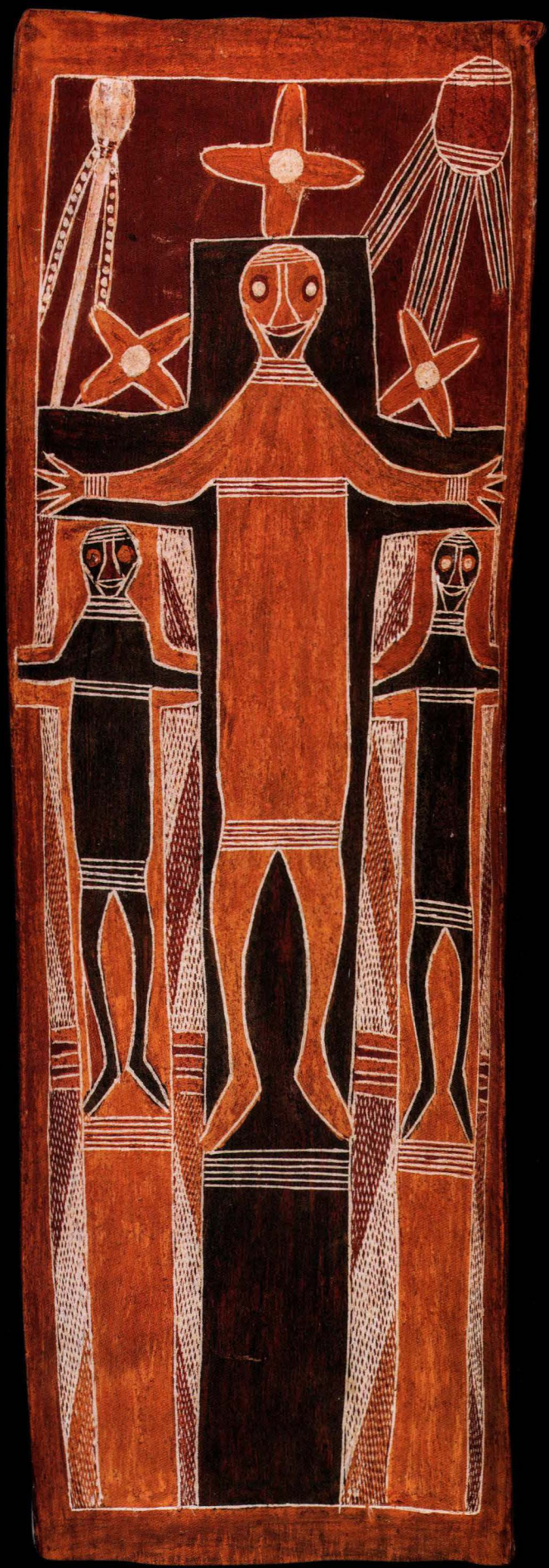
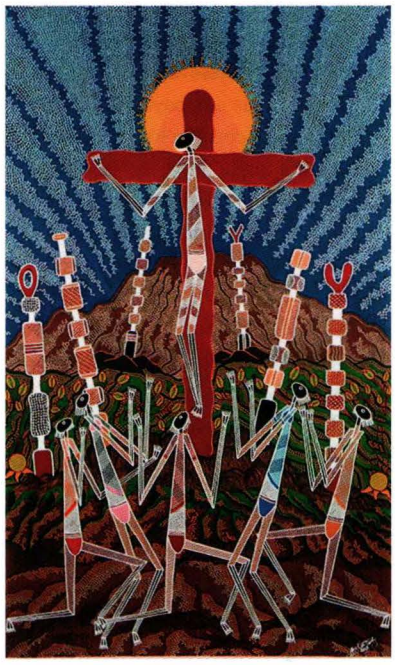


Figure 28 : Mawalan Marika, *Crucifixion de Jésus Christ,* pigments de terre et liant sur écorce d'eucalyptus, 64 x 24 cm, 1965 ; Canberra

erreur, sinon jusqu'à nos jours, du moins jusqu'à une date récente, aussi bien contre des criminels ou des dissidents politiques que contre les chrétiens eux-mêmes. Des Crucifixions de groupes entiers, en particulier durant la Seconde Guerre mondiale, ont été pratiquées comme un mode de torture et d'exécution. Ces supplices publics demeurent présents dans la mémoire collective, si bien qu'une réconciliation de la culture japonaise avec l'homme en croix paraît difficile[66].

Le rôle des images dans la première annonce de l'Évangile au Japon a fait

Figure 29 : Greg Weaterby, *Crucifixion,* acrylique sur toile 102,5 x 62 cm, 2006 ; coll. part.



l'objet récemment d'une soutenance de thèse de doctorat en histoire comparée des religions à l'université de Strasbourg[67]. Un des résultats de cette recherche a été d'établir, entre autres, que dans cette région du monde, comme à peu près partout ailleurs, les directoires des missionnaires ne prescrivaient rien de précis à cet égard, si bien que ce sont surtout les initiatives individuelles des acteurs européens débarqués sur place, des jésuites et des franciscains surtout, mais aussi des dominicains, qui comptèrent, avec ce que cela implique d'improvisation et aussi de dépendance forcément accidentelle pour une part d'avec les images que les missionnaires pouvaient avoir sur eux, dans leurs bréviaires et leurs livres, au moment de leur arrivée. D'où l'influence sensible voire dominante, dans l'iconographie des premières Crucifixions japonaises, des gravures de Nadal ou des frères Wierix : on peut parler d'une inculturation de faible degré, où le schéma de composition demeure pour l'essentiel européen, l'adaptation au pays se réduisant le plus souvent à la légende écrite en caractères japonais.

Compte tenu de l'interdiction du christianisme par les shoguns en 1614, de la destruction massive des images chrétiennes qui s'ensuivit et de l'obligation qui fut faite aux citoyens suspects d'adhérer à la foi chrétienne de piétiner publiquement les images d'inspiration chrétienne, il est aisé de comprendre que la production d'images chrétiennes fut cantonnée dans la clandestinité et donc très modeste jusqu'à l'autorisation du christianisme à la faveur de l'Ère Meiji et de la réouverture du pays, en 1873, aux relations avec l'Occident. Ces images que les chrétiens étaient tenus de piétiner, les *fumi-e*, avaient invariablement des sujets tournant autour de la Vierge Marie et de la Passion du Christ (fig. 16). Elles ont été réalisées, sinon par des chrétiens, du moins d'après les modèles confisqués aux chrétiens et sont donc un indicateur des sujets qui étaient particulièrement répandus. La Crucifixion y figure en bonne place. Le Musée national de Tokyo en conserve plusieurs exemplaires identiques, des plaques (18,8 x 13,8 cm) fabriquées en laiton à partir d'un même moule, et qui présentent les marques d'un polissage par frottement répété[68].

Quelques Crucifixions ont été réalisées à l'aide de la calligraphie, qui nous sont parvenues. Sur l'une d'elles, conservée au couvent d'Ikouno à Osaka, c'est le caractère sino-japonais *ai* transformé en crucifixion ; *ai* signifie amour ; la partie centrale (le thorax du Christ) est la déformation du mot *kokoro* qui veut dire cœur (fig. 26). Mais elles sont peu nombreuses et finalement peu parlantes. En revanche, tout se passe comme si les archives et la mémoire ainsi que la communication de masse par Internet mettaient en avant d'abord les crucifixions de masse dont le Japon fut le théâtre.

C'est donc seulement au XXe siècle qu'est apparu un art chrétien japonais profondément inculturé. Les artistes qui ont eu à cœur de se saisir de ce thème de manière originale et personnelle se comptent sur les doigts d'une main. Une figure marquante de cette émergence est celle de Sadao Watanabe (1913-1996), un imprimeur, né et qui a grandi à Tokyo, baptisé à dix-sept ans, qui a finalement voué son activité artistique à l'expression des sujets chrétiens, quelquefois tirés de l'Ancien Testament (Moïse et le Serpent d'airain, qui lui a valu un prix en 1958), mais essentiellement ceux tirés de l'Évangile, dans le style et les formes traditionnelles du *mingei*, c'est-à-dire de l'art populaire de son pays, qui se caractérise avant tout par l'usage exclusif de matériaux naturels. L'inculturation, dans ses œuvres, est profonde et vigoureuse. Dans un sujet comme la Cène, que l'artiste traita à plusieurs reprises, outre que les disciples sont revêtus de kimono et que la table comporte des sushi et des flacons de saké, leur disposition autour de la table est originale et donne l'impression d'être vus de haut. Quant à sa figure de Christ, elle est aux antipodes

de toute approche conventionnelle du point de vue iconographique (usage discret du nimbe crucifère mais sans rayonnement, et aucun rattachement pensable au portrait-robot de Jésus censément déduit de la Sainte Face) et également à cent lieues de toute approche psychologisante : on peut parler d'un style hiératique (la plupart des figures sont frontalement disposées, se tiennent droites et sont serrées étroitement les unes contre les autres). Dans cet univers pictural, tout paysage est exclu, il ne s'agit pas d'un espace atmosphérique, ni d'un compte rendu de type historicisant, mais d'une évocation stylisée, réduite à un message essentiel.
Sauf erreur, Sadao Watanabe n'a pas représenté de calvaire avec trois croix et n'a produit que des images du Christ seul Crucifié, même dans sa verrière monumentale de Westminster, où il a réinséré la croix du Christ dans un ensemble dense de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Sur la dizaine de gravures sur bois de Watanabe figurant le Christ en croix, un seul, de 1976, a la tête droite, et les yeux peut-être ouverts. Tous les autres ont la tête penchée sur l'épaule, les yeux clos, et sont figurés à grande échelle par rapport aux deux témoins au pied de la croix, tantôt debout tantôt agenouillés (fig. 27)[69].

V/ AUSTRALIE, OCÉANIE

1/ Australie.

L'art aborigène australien pourrait être une des plus anciennes traditions artistiques du monde. Elle reflète la diversité des tribus du continent, des langues et des paysages, mais les tendances partagées sont le lien constant entre passé et présent, le peuple et la terre, le surnaturel et l'expérience naturelle et actuelle de la vie. Une caractéristique commune de l'art aborigène moderne est l'usage d'une multiplicité de petits points. Il s'agit d'une ancienne particularité stylistique qui a été retrouvée dans les années 1970. Beaucoup d'Aborigènes sont chrétiens et se montrent désireux d'intégrer dans leur tradition indigène la tradition chrétienne.
La *Crucifixion de Jésus-Christ* peinte par Mawalan Marika (1908-1967) en 1965 est faite de pigments de terre et liant appliqués sur écorce d'eucalyptus (64 x 24 cm). Elle est conservée au Musée de Canberra (fig. 28). L'artiste est le chef du clan Rirratjingu du North East Arnhem land en Australie. Il a beaucoup pratiqué la peinture sur écorce. La stylisation des corps des trois condamnés va dans le sens d'une poétique archaïque qui va droit à l'essentiel sans s'embarrasser des détails matériels, ni de témoins. Ce Calvaire ne manque ni de force ni de mystère.

John Coburn (1925-2006) est l'auteur d'un grand tableau vertical (huile sur panneau de bois, 213,5 x 122 cm) qui date de 1959 (coll. part., Sydney) et où le Crucifié, la tête affaissée sur l'épaule droite, absolument seul, est comme escorté d'un ensemble de formes abstraites où il n'est pas interdit de discerner une haie d'honneur formée d'anges et de plages de lumière. Cette Crucifixion porte encore la marque d'une influence européenne dominante, en particulier en raison de la tendance au schématisme et à l'abstraction, et il faut attendre les décennies suivantes pour voir des Crucifixions portant la trace d'une inculturation de type aborigène.

Greg Weatherby, artiste australien né en 1942, est qualifié depuis 1996 d'artiste « aborigène », dans la mesure où il est considéré comme héritant du peuple Walbanga de la lointaine côte de Nouvelle-Galles du Sud. Depuis 1997, il est membre du « Boomalli Aboriginal Artists Cooperative », fondé en 1987. Il a reçu en 2015 le « Prix spécial de la critique » au Festival international de Art Awards de San Crispino en Italie. C'est dans ce style qu'il a conçu une Crucifixion sans équivalent, où quatre figures plient un genou en terre, devant la croix avec six fétiches de tracé géométrique (fig. 29). Le peintre souligne à ce propos de manière poignante que « les histoires aborigènes et chrétiennes sont liées parce que les peuples autochtones ont également été crucifiés lors de leurs voyages. Pourtant, dans le rêve céleste bleu, le destin attend patiemment. » La touche piquetée typique de l'art aborigène se retrouve chez un autre artiste australien, Richard Campbell.

2/ Nouvelle-Zélande.

Comme partout ailleurs en Asie du Sud-Est, en Australie et en Polynésie, la culture locale actuelle combine des éléments provenant de cultures autochtones, comme celle des Maori et des Moriori, et d'autres qui sont issues d'importations récentes, comme celle des colons britanniques, qui furent souvent des protestants ou des anglicans.

3/ Polynésie française, Nouvelle-Calédonie.

De l'avis d'un spécialiste, « L'image religieuse reste en effet le plus souvent une image importée, et dans ce domaine la France, jadis la plus grande fournisseuse de ce type d'objets de piété, cède la place désormais aux pays asiatiques[71]. » L'image de conception locale et de style autochtone reste rare, et la question d'un art religieux « inculturé » suscite fort peu d'intérêt sur place.

CONCLUSION : La Crucifixion à l'exportation. Degrés et limites de l'inculturation

Ce dernier chapitre, voulu comme une ouverture, est plus difficile à conclure que tous les autres, sauf peut-être le précédent, qui partage avec lui le fait de porter sur un processus en cours, et par définition inachevé. Mais ce qui

rendrait encore plus fragiles voire insignifiantes les généralités à son sujet est l'extrême diversité des terreaux que la Crucifixion, telle une semence, a rencontrés depuis les débuts de la diffusion du message chrétien dans les continents qui n'avaient pas encore été rejoints par lui. Le moins que l'on puisse dire est que sa réception a varié de tout au tout. Si elle a parfois bénéficié, dans des délais assez brefs, ainsi en Amérique centrale et latine, d'un accueil profond et inventif, elle s'est heurtée ailleurs, notamment en Extrême-Orient, à des résistances profondes et tenaces, voire à un rejet qui dure jusqu'à nos jours. Or cette diversité doit elle-même être relativisée dans la mesure où tout compte fait, on se tromperait en soutenant qu'il y aurait des régions du globe où ce sujet n'a pas réussi du tout à s'implanter et resterait totalement interdit de séjour : de telles contrées n'existent pas, en dépit de la moisson piteuse des tout derniers paragraphes de ce chapitre. Si bien que le taux d'accueil de la Crucifixion n'est pas le seul élément de la comparaison que l'on peut entreprendre entre les différents pays de la planète. D'autres seraient à mener, que nous ne ferons ici que nommer, sous la forme de six questions pouvant servir à guider la recherche concernant les « Crucifixions inculturées non européennes ».

1/ Quelles traces visibles conservent-elles de l'évènement historique de la Crucifixion de Jésus de Nazareth sur le Golgotha aux portes de Jérusalem dans les années 30 de l'ère commune ? Que devient le *titulus* INRI ? Le sigle SPQR ? Qu'en est-il de la présence des témoins, de Marie, de Jean, du centurion ? Du mur d'enceinte de Jérusalem ? Les soldats romains sont-ils identifiables comme tels ? Et les prêtres juifs ?

2/ Quelle sorte de négociation ou d'osmose les œuvres d'art concernées ont-elles instaurée entre la fidélité à l'histoire des historiens et l'objectif d'inculturation des communautés chrétiennes locales et de leurs pasteurs ?

3/ L'essentiel de l'opération d'inculturation de la Crucifixion est-il dû visiblement à des motifs (couleur de la peau, traits du visage, autres particularités physiques, vêtements), ou à des schémas de composition (types d'espaces, place du ciel et des astres, placement des témoins, paysages), ou à des éléments stylistiques (positions du corps, types de maintien, tendance à l'abstraction), ou matériels (plumasseries, batik, papillons, etc.) ?

4/ Quelle place ont-elles réservée à la souffrance et à la mort du Supplicié, au sang coulant de ses plaies, à la couronne d'épines, à la douleur des témoins, à leur désespoir, à leur compassion, et quelle place, au recueillement confiant, à l'espérance, aux signes annonciateurs de la victoire prochaine sur la mort et à l'annonce de la Résurrection ?

5/ La double nature humaine et divine du Christ a-t-elle été évoquée par des signes spécifiques (nimbe, auréole, gloire, main de Dieu, anges, etc.), et si oui lesquels ?

6/ Quels sont les principaux procédés visant à suggérer ou à affirmer l'actualité de la scène (éléments de « modernité », soldats d'armées modernes, avions, gratte-ciel, chaussures à talons des femmes, etc.) ?

Répondre à ces questions, on l'aura deviné, n'est pas dans notre intention, car cela supposerait d'entamer la rédaction d'un autre chapitre, ou plutôt d'un autre livre, tant il y aurait à comprendre et à élaborer conceptuellement à ce propos, aussi bien du point de vue de l'histoire de l'art que de la théologie et de l'histoire comparée des religions. Quant à laisser le lecteur sur un bouquet d'interrogations, cela ne paraît pas une dérobade : c'est la dernière étape d'un partage dont nous espérons qu'il aura été ressenti comme stimulant. ■

CONCLUSION GÉNÉRALE

La Crucifixion à hue et à dia. Quelques réflexions conclusives

I/ FIN DU RESPECT CONTRACTUEL D'UNE FIGURE DU SACRÉ CHRÉTIEN

Comme nous l'avons souligné plus haut à propos du tournant que constitue à cet égard précis l'œuvre de Félicien Rops (voir chap. 11, VI/2), la figure de l'homme en croix a cessé, depuis plus d'un siècle, du moins en Europe, d'être l'objet d'une police des images, que ce soit de la part de la hiérarchie de l'Église catholique ou des pouvoirs politiques qui pourraient se laisser convaincre par elle ou des minorités agissantes que cette figure, ayant été durant des siècles le symbole identitaire du christianisme, est encore sa propriété et doit être préservée des risques d'une approche ludique, moqueuse voire « blasphématoire », nuisible au bon ordre de la société. Règne à ce sujet depuis lors une liberté à peu près totale, qui n'a guère d'équivalent dans le passé ni ailleurs.

On ne saurait donc s'étonner de constater que cette figure, et plus généralement le schéma de l'écartèlement et de la fixation sur un gibet d'un corps, humain ou non, pourvu qu'il ait deux bras et deux jambes, ou quatre pattes, avec ou sans croix, avec ou sans clous, de toute façon sans plus de nimbe ni de couronne d'épines, ait été et continue d'être, aujourd'hui plus que jamais, l'objet de mille et une explorations esthétiques, manipulations, détournements ou travestissements, permettant aussi bien des recherches artistiques que des dénonciations militantes sociopolitiques, des règlements de compte antireligieux et des injures plus ou moins grossières voire obscènes. On ne compte plus les variantes de cette nouvelle liberté advenue avec la fin de l'emprise monopolistique du christianisme sur la figure de l'homme crucifié, en raison, entre autres, de la séparation de l'État et des Églises, de la sécularisation des sociétés, du goût de la provocation, de la valorisation de l'insolence pourvu qu'elle semble audacieuse et inventive, et du narcissisme congénital d'une bonne partie de l'art contemporain[1].

Faire la liste de ces « libres transpositions », « substitutions éloquentes » et autres « bricolages » plus ou moins inspirés est sans doute une entreprise vouée à l'échec si elle se veut exhaustive, mais justement leur nombre est d'une ampleur telle qu'un survol paraît souhaitable tout comme une tentative de classement sommaire, ne serait-ce que pour se faire une idée du rapport entre les langages d'images et l'histoire de la liberté d'expression, celle-ci faisant de ceux-là un usage de plus en plus intempérant. L'énumération qui suit, incomplète, se propose de remettre en mémoire sinon d'établir au moins deux choses : que le motif de l'homme crucifié est d'une inépuisable malléabilité ; que l'histoire de la Crucifixion est entrée dans une phase dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle est aussi permissive qu'attractive...

II/ JÉSUS REMPLACÉ

En effet, Jésus de Nazareth, qui fut, continue et continuera d'être confessé par les chrétiens comme le Verbe de Dieu fait homme, méritant à ce titre tous les égards, au moins de leur part, a pu être remplacé, dans les représentations de la Crucifixion, à la fin du XVIIIe siècle, fugitivement, par le roi Louis XVI (voir chap. 11, I/6), puis au cours du XIXe siècle, par une femme non plus habillée de la tête aux pieds comme le fut Wilgeforte (voir chap. 8, I/4), mais entièrement nue ou presque. Ficelée en croix, elle a d'abord été photographiée à des fins énigmatiques, dès l'invention de la photographie, dans des ateliers parisiens dans les années 1850. Puis elle a été peinte, en 1878, en train de menacer la vertu de saint Antoine à son pupitre (voir chap. 11, VI/2). Ce n'était qu'un début. Le même peintre belge, Félicien Rops, imaginera de lui substituer un Satan humanoïde à pattes velues en érection. Le Crucifié sera ensuite remplacé tour à tour par une sœur moniale à couronne d'épines enlaçant le Crucifié intégralement nu (les affiches et photos de scène de l'opéra de Paul Hindemith, *Sancta Susanna*, 1922) ; une figure de Bouddha en porcelaine, bedonnant et rigolard, dans la Crucifixion de Matthias Grünewald conservée à Karlsruhe ; le Stormtrooper de *La Guerre des étoiles* (Ryan Callanan) ; une actrice nue (Marilyn Monroe, par Bert Stern) ; une chanteuse à la mode crucifiée sur l'autel de ses fans (Madonna). Cet échantillon constitué avant tout de personnes possédant un nom n'est

pas non plus le seul que l'on puisse rassembler... Un autre est constitué de figures génériques.

Elles sont très variées : une jeune femme couronnée d'épines, pour dénoncer l'occupation de la Pologne (1915-1917) par les armées allemandes au cours de la Première Guerre mondiale (Sergey Solomko) ; un ouvrier solitaire sur fond de cheminées d'usine (Ottone Rosai, *Homme crucifié*, 1934 ; Vatican, Collection d'art religieux moderne) ; un jeune dégingandé, torse nu, avec pantalon à bretelles (Michael Rothenstein, *The Crucifixion*, 1937 ; Londres, Tate Gallery) ; un squelette (Paul Delvaux, voir chap. 14, III/2) ; un Père Noël privé de barbe et de traîneau mais équipé pour une distribution (Banksy, alias Robin Gunningham, né en 1973, Angleterre) ; un anonyme porteur d'un costume cravate (jeu vidéo *Benny crucified*) ; une figure d'homme nu grandeur nature mais tout en chocolat (Cosimo Cavallaro, *My Sweet Lord*, 2003) ; un joueur de foot d'une équipe « crucifiée » ; et dans la ligne des Crucifixions-dénonciations signalées plus haut (voir chap. 12, I/7), un homme désigné comme un homosexuel (Doug Blanchard, *The Passion of Christ, a Gay Vision* : une image qui a fait scandale aux États-Unis), pour dénoncer les mauvais traitements infligés aux gays, ou bien des enfants plaqués dans le dos d'un adulte (Erik Ravelo, un photographe cubain[2]), parfois d'un curé en soutane, comme s'ils y étaient crucifiés, pour dénoncer ce que leur infligent les adultes pédophiles. Mais ce n'est pas tout. La dénonciation des violences infligées à la gent animale a elle aussi convoqué le schème de la Crucifixion.

Il s'agit de préférence d'un animal à quatre pattes, pour dénoncer les sévices subis par les animaux dans les abattoirs ou les terrains de chasse, des squelettes ou des dépouilles d'animaux de boucheries (Damien Hirst), ou d'un cheval (Joel-Peter Witkin, *Crucified Horse*, 1998[3]), d'une vache (Tom Herck, *La Vache sacrée*, crucifiée dans l'église de Kuttekoven à Looz en Belgique, en novembre 2017), ou bien d'un gorille avec sa toison velue (Paul Fryer, statue qui fut exposée dans une église), d'un nounours (*Teddy of the Angels, King of the Teddy*), de Mickey, d'un lapin (*Hustler magazine*, avec en une, *Crucified Rabbit*, avril 1975), ou encore d'une souris. Cette opération conquérante s'étend aux races qui ne sont pas dotées de quatre membres, tel celle du canard (Wim Delvoye) ou du corbeau (Don Yeomans, *Crucified Raven*, 2008). Leur mise en croix est alors synonyme de mauvais traitement ou de déconfiture. Ou simplement de dérision, telle la très insignifiante grenouille avec un œuf dans une main et une chope de bière dans l'autre (Martin Kippenberger, *Zuerst die Füsse*, 1990, contre l'exposition de laquelle le pape Benoît XVI a cru opportun en 2008 de mettre en garde le Museion Museum de Bolzano).

Des artistes à la mode ont accommodé le crucifix à de nouvelles variations stylistiques, tels le crucifix en série indéfiniment retroussé (Wim Delvoye) ; une figure en fil de fer (Alexia Carmona) ou en fil de fer barbelé (Adel Abdessemed, un artiste algérien, exposé au musée Unterlinden de Colmar en 2012) ; un crucifié dont le corps en résine est drapé de billets d'un dollar ou de papier de carambar (Alben) ; un crayon croisant une balle de fusil (Michal Batory, « Je suis Charlie ») ; un poteau électrique, sans parler du fait que la figure traditionnelle du Christ crucifié a parfois été couronnée d'une légende qui en fait une publicité, par exemple pour Coca-Cola. Quant à la croix elle-même, il lui est arrivé d'être promue en boutons de manchette ; en panneau routier de « sens interdit » prévenant d'une « Voie sans issue » ! (Clet Abraham, à Florence) ; en circuits imprimés (Corentin Harlé) ; en antenne de télévision ou en poteau électrique (par le Street Art) ; ou en godemiché.

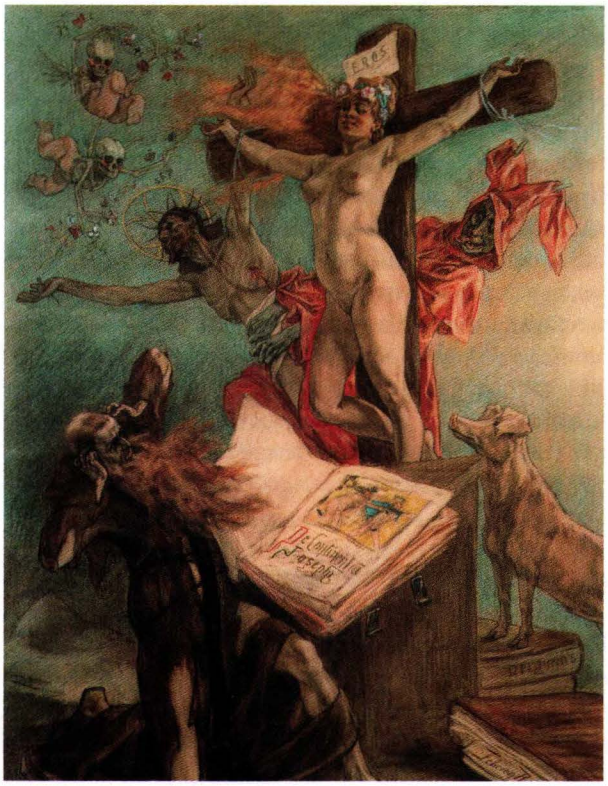
Assurément, notre énumération le donne assez à entendre, tout n'est pas à mettre sur le même plan. Certaines de ces substitutions se présentent comme « pensantes », voire « éclairantes » ou courageuses ou les deux, tandis que d'autres ne relèvent guère que du jeu, de la dérision ou de la provocation. Au faîte des « pensantes », nous serions partisan d'installer le Juif crucifié avec le *tallith* (le châle de prière rituel) autour des reins (comme chez Chagall : voir chap. 12, II/9), ou le grand prêtre de l'Ancien Testament avec l'éphod (Ex 25) sur la poitrine (le crucifix monumental de Goudji, installé en 2013 au-dessus de l'autel majeur de la cathédrale du Mans[4] ; ou encore, de David Pons, *La Croix de la Sainte Famille*, de 4 m de haut, en 2015 à Istres) ; ou bien les enfants accolés bras ouverts sur des dos ensoutanés (Erik Ravelo, dont il a été question plus haut). Mais la plupart de celles que nous avons mentionnées ne sauraient prétendre être lestées d'une telle réflexion.

Chacun reste libre de classer chaque crucifixion *new look* dans l'une ou l'autre de ces deux catégories. Depuis 1945, en tout état de cause, le seuil de tolérance sociale au libre usage du motif du Crucifié ou du scénario de la Crucifixion ne cesse de se déplacer. On ne saurait affirmer que c'est toujours dans le sens d'une plus grande permissivité, tant s'en faut, ni que la réflexion sur la Crucifixion historique de Jésus de Nazareth s'effacerait ou au contraire s'approfondirait au fur et à mesure que les reprises aléatoires du motif se multiplient. Par ailleurs, la position dudit seuil varie considérablement d'un pays à l'autre. À preuve les réactions diverses de quelques magazines selon les pays qui les diffusent.

III/ DIVERSITÉ DES RÉACTIONS

La une de l'édition française d'une revue internationale de rock aujourd'hui éteinte, *The Best*, dans son n° 237 d'avril 1988, présentait une photo de star du rock « crucifiée » presque nue, avec *perizonium*, sur l'autel de ses fans. Le destin de cette première page illustre l'extrême variabilité, selon les pays, de la tolérance

à ces audaces visuelles dans la mesure où elle a été censurée partout en Europe sauf en France. Autre exemple : « Pourquoi Dieu n'aime pas les femmes » (*VSD*, n° 794, 19-25 nov. 1992) constitue un cas de double maltraitance : du corps de la femme et de la croix du Christ, qui n'est pas assimilable à un désamour entre Dieu le Père et son Fils, ni à une punition voulue par Dieu à l'encontre de la femme. Mais nous ne connaissons pas de réactions indignées à cette couverture. La une du hors-série « Spécial Amérique » de *L'Événement du jeudi*, n° 724, de septembre 1998, dit que le président Bill Clinton a été « crucifié » par l'affaire de sa liaison avec Monica Lewinsky. La tête du Président, un collage, remplace celle de l'acteur principal dans l'affiche du film *Larry Flint*, de Milós Forman (1996), affiche qui a provoqué une telle levée de boucliers qu'elle a finalement été retirée. Une artiste de Palestine, Laila Shawa, est l'auteure d'une Crucifixion de 1999, *Christ and the politicians*, au pied de laquelle se tiennent dix personnes vêtues de tuniques et coiffées de chapeaux pointus de clown, dont une qui le montre du doigt pour le condamner, et deux autres qui semblent bien avoir au ras du cou un col romain... Une autre de ses œuvres, réalisée en 2000, *Thou Shalt Not Kill*, montre un Christ seul en croix, la tête enfoncée dans les épaules, sur un fond violet où s'inscrivent en lettres majuscules quantité de noms résumant les drames de notre siècle et des siècles passés : croisades, Inquisition, Holocauste, Hiroshima, Ku Klux Klan, etc. La liste est longue. Les derniers présidents en date qui ont eu les honneurs de leur propre crucifixion dans la presse sont le président Poutine en costume-cravate (Lettonie, 2015) et le président Trump au moment des élections de mi-mandat (2018), en première page du n° 07/16 de la revue *America. L'Amérique comme vous ne l'avez jamais lue*, avec pour titre fort : « Il était une foi en Amérique ». Il fallait s'y attendre, le président Macron y a eu droit à son tour (Christophe Cerutti).



Sur le plan littéraire, l'importance de la presse carrément anticléricale et antireligieuse sans aucun souci de respectabilité s'est considérablement réduite depuis 1945. Elle n'est plus guère représentée, aujourd'hui, que par des revues comme *Hara-Kiri*, *Charlie-Hebdo* et *Fluide glacial*, et occasionnellement *Le Canard enchaîné*. Mais le ton Alfred Jarry se poursuit ou peut faire résurgence à tout moment. Jérôme Prieur et Gérard Mordillat, les deux animateurs d'une fameuse série d'émissions télévisées (« Corpus Christi. L'origine du christianisme », suivie de « l'Apocalypse »), ont publié en 2008 un petit livre au titre délibérément provocant, *De la Crucifixion considérée comme un accident du travail.*

Au total, on peut affirmer sans risque de se tromper que de nos jours les bricolages, réinventions, travestissements du motif de l'homme ou de la femme en croix l'emportent en nombre, en inventivité, en audace polémique, dans toutes les avant-gardes de la planète Terre, de Séoul à New York en passant par Paris, Milan ou Berlin, sur les caricatures touchant des œuvres d'art archi-célèbres comme *La Cène* de Léonard de Vinci, sa *Joconde* ou *La Création d'Adam* de Michel-Ange, ce qui n'est pas peu dire. Toutefois il ne faut pas exagérer l'ampleur du ou des scandales. Devenue presque routinière en Europe, la provocation ne peut plus espérer bouleverser l'opinion. Les différentes confessions chrétiennes auraient pu constituer un observatoire et consacrer du temps et de l'argent, en commun, à l'étude de ces phénomènes, et à d'éventuelles réactions auprès des artistes et/ou des pouvoirs publics, mais elles ne l'ont pas fait. Quelques réactions éparses venant d'associations intégrisantes ne tiennent pas lieu de réflexion en profondeur. Quant aux hiérarques des différentes confessions, ils ont résolu, semble-t-il, depuis quelques décennies, de faire le gros dos... La notion même de scandale public de source religieuse offusquée, en Occident, semble en voie de dépérissement.

IV/ LE CHRIST EN CROIX, SYMBOLE PAR EXCELLENCE DE LA FOI CHRÉTIENNE ?

L'un des rares livres sur la Crucifixion dans l'art récemment publié en France commence par cette phrase : « Le Christ en croix est LE symbole de la foi chrétienne[5]. » Le nôtre, on l'aura compris, mais nous y revenons pour finir, propose un correctif de taille : A ÉTÉ. Précisément, s'il l'a été, il est en passe de ne

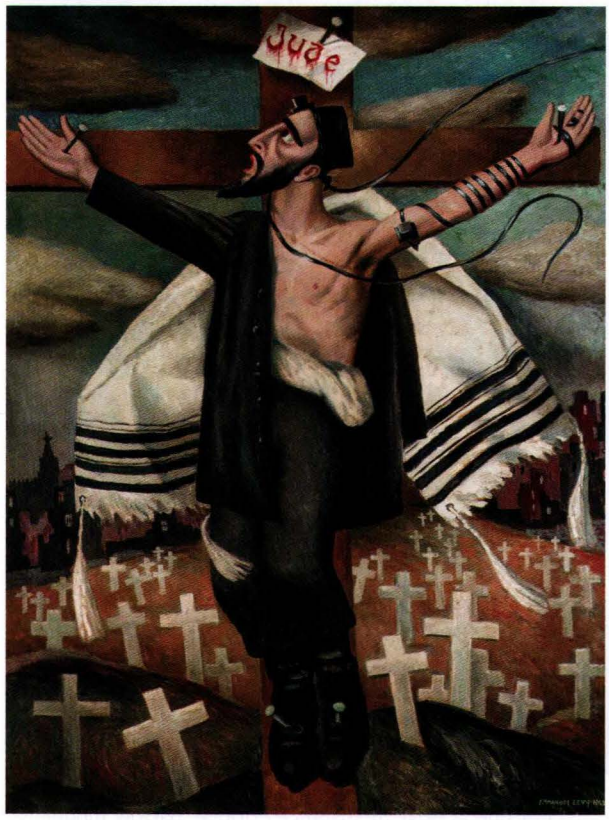
l'être plus, d'une part en raison d'un fait culturel massif, à savoir que la Crucifixion devient le véhicule de bien d'autres significations, et d'autre part parce que les chrétiens eux-mêmes, comme nous en avons fourni un certain nombre d'indices dans l'un des derniers chapitres (voir chap. 14, VI/), semblent souhaiter qu'une « Crucifixion-Résurrection » soit substituée à la Crucifixion en tant que symbole de la foi chrétienne. Très nombreuses sont les images montrées ou évoquées d'après 1900 qui ont été créées en effet sans déférence obligée, sans lien avec une préoccupation explicitement religieuse, indépendamment de toute commande à cahier des charges précis et hors toute surveillance exercée par l'Église[6]. C'est cela qui est neuf, s'agissant de ce sujet. On peut parler à cet égard d'une déprise ecclésiale passive, subie ou imposée. Ou de spoliation symbolique. Ou de sécularisation conséquente. La Crucifixion échappe désormais aux chrétiens, sa signification est tirée à hue et à dia et les allures qu'elle prend aux XXe et XXIe siècle la rendent souvent impropre ou inapte ou étrangère à tout usage dévotionnel : la plupart des images évoquées seraient inacceptables dans des lieux de culte chrétien, sauf *ad experimentum*, ou le temps d'une ou de plusieurs « nuits blanches culturelles », et au risque d'une réaction de rejet violente de la communauté locale, dont les exemples n'ont pas manqué ces dernières décennies. Il en va de même, *a fortiori*, des divers documents visuels utilisant ce motif. En témoignent bien des couvertures de magazines à l'origine d'autant d'affaires.

Siècle de folie, diagnostique Jacques de Landsberg à propos du XXe siècle : pour notre sujet, ont de l'influence avant tout la série des bouleversements qu'a connue la conception même de l'art et la folie des deux guerres mondiales, de la bombe atomique et de la Shoah ; mais aussi le déport du thème de la Crucifixion loin du dogme chrétien de la Rédemption, sa réquisition par la moquerie anticléricale ou toutes sortes de militances ; et enfin l'utilisation déréglementée[7] de la Crucifixion à des fins expérimentales diverses, artistiques, esthétiques, aboutissant le plus souvent à des formes de déconstruction et de provocation. La Crucifixion ne sera plus toujours, plus très souvent, sinon plus jamais, la belle image respectueuse de l'iconographie traditionnelle ou de l'affirmation religieuse de jadis. « C'est la personnalité de l'artiste et sa conception personnelle du sacré qui influencent la création, et l'image du Christ en croix renvoie l'artiste à sa propre image, ou à celle de l'homme angoissé face au monde dans lequel il vit, à l'homme de tous les jours[8]. »

V/ UN PHÉNOMÈNE SANS ÉQUIVALENT DANS L'HISTOIRE GÉNÉRALE DES RELIGIONS

Si l'on replace maintenant ce phénomène dans le cadre élargi de la planète Terre, comme nous avons commencé de le faire pour le sujet lui-même dans le précédent chapitre, force est de

constater que la prise de distance critique, parfois moqueuse voire violente et injurieuse, à l'égard de l'un des symboles majeurs de la religion naguère dominante, est un phénomène que l'on peut qualifier d'inouï à l'échelle de l'histoire des principales religions de la planète. Les cultures antiques, il est vrai, ont infligé sciemment et couramment des outrages aux images divines des autres peuples, en particulier celles des vaincus ; mais jamais elles ne semblent s'être permis la même pratique à l'encontre de leurs propres dieux, sauf peut-être en parole (nous songeons aux paroles critiques de Xénophane, et à la critique parfois virulente des dieux dont l'Antiquité grecque a eu l'initiative). Il en alla de même pour l'image du Christ crucifié, en Occident, tout le temps qu'y dura la civilisation chrétienne, de 313 à... 1789. Motif de honte (He 12,3 ; 13,13) durant les trois premiers siècles de notre ère, la croix fut parodiée de manière sporadique en un motif de dérision visant la foi des chrétiens : ainsi dans un graffito du Palatin à Rome, du IIIe siècle, qui montre un crucifié à tête d'âne (avec la légende « Alexamenos adore son dieu[9] ») [voir chap. 1, III/1]. Mais dès l'époque de l'empereur Théodose, vers la fin du IVe siècle et de plus en plus par la suite, la croix fut transformée en condensé affirmatif et en motif de fierté et de gloire et devint l'archi-symbole du christianisme et de la civilisation chrétienne, tandis que la figure du Christ était revêtue des atours de la puissance impériale ou des attributs de l'un des dieux du panthéon romain – premier « déport » sémantique, dans un autre genre évidemment. À ce titre, il fut constamment honoré et protégé des outrages. Quelques miniatures



byzantines, dans des manuscrits de la mouvance iconophile, par exemple dans le *Psautier Chloudov* (voir chap. 3, II/6), établissent un amalgame polémique entre le Christ en croix abreuvé de vinaigre *in extremis* et les gestes qui attentent à son image, pour stigmatiser l'action des iconoclastes[10]. Tel évêque carolingien a pu manifester une hostilité profonde à l'égard de l'adoration de la croix[11] – mais c'est un cas isolé. L'iconoclasme du XVIe siècle, en revanche, n'a pas toujours épargné les crucifix[12]. Mais une chose est de s'en prendre aux images existantes, une autre d'en produire de nouvelles, irrévérencieuses, dans une intention blasphématoire. Or il est remarquable que si la Réforme a inspiré des images féroces contre la papauté, les prêtres et les moines, la figure allégorique de l'Église de Rome, elle n'en a jamais fait autant contre le Crucifié en croix, autant que l'on sache ; les rares gravures qui s'en prennent à la figure du Christ sont, comme les miniatures médiévales avec la figure du fou (*Dixit insipiens in corde suo : non est Deus*) [« L'insensé dit en son cœur : il n'y a pas de Dieu ! », Ps 53(52), 2], des images au second degré, pour dénoncer ceux qui méprisent Dieu ; et elles paraissent aujourd'hui bien timides[13]. En somme, durant des siècles, il ne sera venu à l'idée de personne de brocarder ce motif : c'était trop dangereux. La répression légale et généralisée du blasphème en civilisation chrétienne fut longtemps sévère[14]. Il en reste encore quelque chose, d'ailleurs, dans les lois de certains États européens, et en Alsace[15]. Mais que l'on puisse aujourd'hui écrire, publier, acheter et lire en tout bien tout honneur, en surfant sur la puissante vague d'une nouvelle bonne conscience, un livre à la fois candide et très discutable intitulé *Éloge du blasphème* prouve si besoin était qu'une page est tournée, de manière sans doute irréversible.

Que l'un des emblèmes les plus sacrés de la religion naguère dominante, qui a longtemps fait châtier le blasphème par le bras séculier, commence, vers la fin du XIXe siècle, à être tourné en dérision, non par « les ennemis de l'extérieur », mais du sein même de l'Occident ; non par mode de critique verbale, mais de manière bien visible, à ras d'image ; non dans les alcôves, ni dans des graffitis ou gravures sans prétention artistique ni diffusion culturelle, mais dans des œuvres d'art et de culture destinées sinon à une audience publique, du moins à un cercle de connaisseurs, ce fait de société est peut-être unique dans l'histoire générale des civilisations. Jusqu'à plus ample informé, il n'a eu d'équivalent nulle part dans les civilisations et les religions accessibles au travail de la mémoire et aux investigations des historiens. Les caricatures moqueuses de Krishna, de Vishnu ou de Ganesh, de Lao-tseu, ne sont pas difficiles à imaginer ; mais s'il y en a eu, elles n'ont pas laissé de traces. Les caricatures du Bouddha ne sont pas inexistantes, mais rarissimes. On chercherait en vain des caricatures d'Isis, Horus ou Osiris, ou des grands dieux des religions aztèques, olmèques ou toltèques.

VI/ LA TOUR DE BABEL DES INTENTIONS SOUS-JACENTES

Le déport du motif de la Crucifixion a répondu et répond encore à des intentions les plus variées, allant de la provocation ludique à l'appropriation militante, ces intentions pouvant être référées soit au contexte historique (guerres), soit à une commande ou à des intérêts institutionnels, soit enfin à des convictions personnelles ou collectives (féministe, politique, gay) trouvant ainsi à s'afficher. Il y a sécularisation du motif dans la mesure où celui-ci est arraché à son terreau natif, coupé de ses racines, transféré dans un contexte non religieux, transformé et reconditionné, puis réinséré dans un autre contexte de signification et/ou d'usage, en vue de sa réquisition au profit de diverses causes et de son insertion dans un tout autre contexte de signification. Les œuvres d'art des siècles passés servent souvent de « gisement » ou de cobayes à ces manipulations – mais la sécularisation du thème n'est pas toujours synonyme de retraitement de motifs artistiques. Le plus souvent, la citation subit un important *lifting* voire disparaît comme telle pour n'être plus qu'une source d'inspiration devenue méconnaissable.

La liste des transformations plastiques encourues par le sujet, comme le prouve l'essai fait en tête de ce dernier chapitre (II/), est longue et complexe : segmentation et déconstruction de la

composition d'origine ; abandon du style hiératique et de la présentation frontale ; transformation des parties constituantes d'une crucifixion, dans le climat du jeu, du bricolage ludique, de la dérision, de la provocation, de la militance ; d'où la libre substitution d'un motif secondaire à un autre (le *titulus* INRI devenant *Belzebub* ou *Ensor* ou *Eros* ou *Judei*) ; d'où le remplacement de Jésus crucifié par la figure de l'artiste lui-même, ou bien par une femme, Satan, la colombe de la paix, un paysan[16], un soldat, un homosexuel, un juif pourchassé par les nazis, un vieillard, un malade du sida, quand ce n'est pas un gorille, des enfants victimes de pédophilie ou des animaux dont on veut dénoncer les mauvais traitements qu'ils subissent, etc. À ces usages graphiques correspond désormais un usage linguistique banalisé, notamment dans les médias, consistant par exemple à qualifier de « crucifiée » une équipe de foot défaite en toute fin de match...

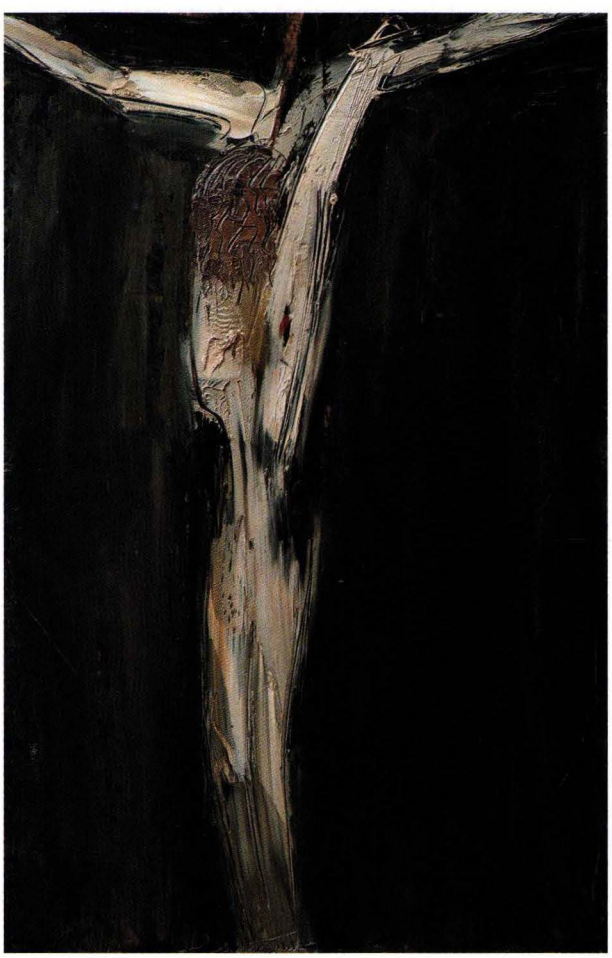
La plupart des Crucifixions du XXe siècle, surtout au cours de la seconde moitié du siècle, sont néanmoins d'interprétation malaisée, parce qu'elles sont plus ou moins ambivalentes, alliant l'exaltation et la moquerie, la fascination et la prise de distance, la réflexion et le règlement de compte, leurs auteurs étant en général très prompts à soutenir, comme l'a fait Rops ou l'auteur du fameux *Piss Christ*, qu'ils n'ont pas voulu provoquer ni injurier. Quand on peut les interroger, en effet, les auteurs de ces transpositions qui semblent irrespectueuses, quand elles ne donnent pas l'impression d'être carrément injurieuses, protestent de leur innocence et se disent très surpris qu'on puisse les soupçonner d'agression et s'en défendent en jurant leurs grands dieux qu'ils n'ont pas eu l'intention d'offenser quiconque...

Les verdicts consécutifs à la réception de ces transformations, selon les œuvres et les milieux, on s'en douterait, varient du tout au tout. On le constate surtout dans la manière de les qualifier. Les uns parleront de manière un peu vague, mais positive ou neutre, d'adaptation, évolution, récupération, transfiguration, transmutation, transfert, transposition, appropriation, inculturation, réemploi. Les autres, sur un ton plus ou moins indigné, de plagia, parodie, inversion, banalisation, subversion, désacralisation, blasphème, sacrilège, profanation, sarcasme, ironie, outrage, affront, moquerie, dérision, scandale (la liste des termes péjoratifs est plus facile à allonger, la réprobation étant en général plus bavarde que l'analyse).

La Crucifixion est un sujet qui a concentré sur lui, en dépit de toutes les révolutions intellectuelles, politiques et artistiques dont ce siècle fut le théâtre, une attention exceptionnelle[17]. Affirmer que la Crucifixion est un « objet de mode qui serait aujourd'hui déconnecté de sa valeur symbolique », comme l'a fait récemment encore Andres Serrano, tient du paradoxe privé de sens. Surtout, c'est méconnaître le fait que la position du corps humain crucifié parle plus encore à l'inconscient qu'au conscient, et continue d'être ressentie comme parlante. Caravage l'avait parfaitement compris, qui a peint la conversion de Paul sur le chemin de Damas en le clouant au sol.

VII/ L'ART CONTEMPORAIN DE NOUVEAU CHRÉTIEN ?

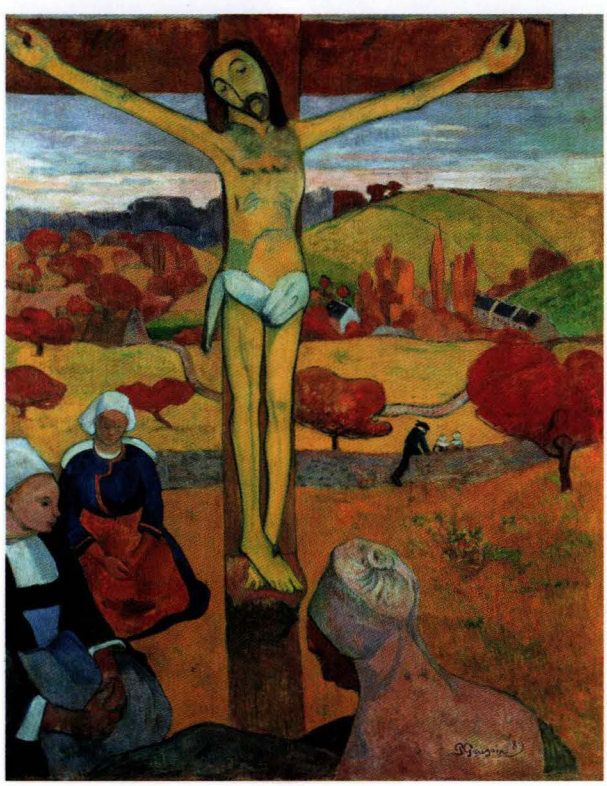
L'art du XXe siècle aura puissamment contribué à faire du Crucifié le paradigme de l'homme injustement maltraité, sans plus se soucier de manifester une foi religieuse, d'affirmer une espérance et encore moins de traduire picturalement la divinité du Sauveur en croix. L'idée d'un sacrifice de soi consenti en toute connaissance de cause est le plus souvent absente ; ignorée, elle a été remplacée par son contraire, à certains égards, celle d'une souffrance cruelle, injuste, vécue par la victime à son corps défendant, c'est le cas de le dire : elle devient ainsi, par une sorte de monumental contresens, la quintessence symbolique de la violence à la fois absurde, injuste et subie. Sa figure, détachée du dogme chrétien, appartient désormais à tous, elle est offerte à toutes les réquisitions et à tous les bricolages, comme s'il était interdit de poser des limites et de censurer. Il faudrait un



émoi collectif du plus haut degré sur l'échelle sismographique nationale pour que les pouvoirs publics prêtent l'oreille, par exemple, à une éventuelle protestation des évêques de France.

Le motif du Crucifié est resté si présent dans l'art « sécularisé » du XXe siècle qu'il est de ceux qui ont fait se demander à l'un des conservateurs des collections contemporaines du musée national d'Art moderne du Centre Georges-Pompidou à Paris, Catherine Grenier, dans un livre au titre accrocheur, si l'art contemporain n'était pas, au fond, redevenu peu à peu chrétien, notamment depuis deux ou trois décennies[18]. Elle répond affirmativement – à tort, selon nous[19]. Il est vrai qu'aucun autre thème d'inspiration biblique n'a connu au XXe siècle une telle fortune. Mais cela n'a rien à voir, nous semble-t-il, avec une re-christianisation de la culture, fût-elle discrète voire rampante, et relève plutôt d'un rapport renouvelé entre l'inconscient, collectif ou individuel, et la création iconique, et de la liberté que le citoyen peut s'octroyer, du moins dans certaines cultures dont la nôtre, de disposer à sa guise de tous les symboles en circulation.

Les reprises « profanes » sinon « sauvages » du motif de la Crucifixion traduisent en général une forte implication personnelle. Ce n'est pas une première : Dürer déjà s'était portraituré en Christ (mais pas en Crucifié), et cette tradition d'identification de l'artiste au Christ se retrouve, entre autres, chez Gauguin (voir chap. 12, II/1) ou Munch (voir chap. 12, I/1), et chez bien d'autres artistes jusqu'à nos jours. Mais au-delà du peintre, le crucifié, c'est l'homme aux prises avec son destin tragique – le paysan du Brésil ou du Nicaragua, le soldat au front, le Juif maltraité, le torturé : cette réquisition de la croix est un phénomène d'ampleur quasi planétaire[20].



À l'occasion d'« affaires » que déclenche dans l'opinion publique la publication de certaines des images dont nous parlons, une question est soulevée dans la presse, celle de savoir si les symboles majeurs des religions vivantes doivent ou non être protégés, ou du moins entourés désormais d'une certaine retenue, y compris le symbole du Crucifié. Les divers traitements auxquels on soumet ce dernier, en raison de sa très longue histoire et de sa gigantesque diffusion, peuvent provoquer des réactions d'exaspération. D'un autre côté, les chrétiens peuvent se sentir atteints de le voir ainsi malmené. Le vendredi 11 janvier 2019, plusieurs centaines de chrétiens ont défilé devant le musée d'Art contemporain de Haïfa en Israël pour protester contre l'exposition d'une œuvre d'art intitulée *McJesus*, représentant un Ronald McDonald's crucifié, sans doute dans l'idée de dénoncer la sacralisation subreptice des biens de consommation[21]. Autant se l'avouer : les moyens de servir cette noble cause ne manquent assurément pas, et l'on se demande si celui qui a été choisi en l'occurrence est d'une quelconque efficacité. Mais par ailleurs il n'est ni réaliste ni juste de passer sous silence ces diverses blessures infligées à la pudeur religieuse.

VIII/ DE LA PUDEUR, ET DU PRESSENTIMENT

Michel Serres a conclu son discours de réception à l'Académie française, le 31 janvier 1991, par ces mots, assurément sincères dans sa bouche : « Dieu est notre pudeur[22]. » Il est cependant permis d'objecter que sur le plan social, quand on recense les usages linguistiques et graphiques de notre société, c'est à la conclusion inverse que l'on est conduit : Dieu (le Dieu chrétien) est désormais le lieu privilégié de bien des impudeurs, en toute impunité. Le vocable qui lui sert de nom propre est d'ailleurs utilisé à hue et à dia dans les médias[23], y compris dans ceux d'obédience chrétienne, si bien que le mot « Dieu », que l'on entoura de marques de déférence durant des siècles, fût-ce de manière convenue ou hypocrite, fût-ce par la voie indirecte du juron euphémisé (morbleu ! parbleu ! jarnidieu !), finit par avoir son sens quelque peu banalisé et obscurci. Quant au crucifix, il n'avait jamais encore été l'objet, l'occasion, le prétexte voire la cible, depuis un siècle et demi, d'autant de manipulations plastiques et idéologiques. La liberté d'expression est assurément précieuse. Mais la paix sociale, qui passe par une certaine retenue, ne l'est pas moins. L'étude des multiples transformations de la Crucifixion fait mieux percevoir comment l'une et l'autre peuvent se menacer

mutuellement voire se nuire. Il faut tout faire pour prévenir leur affrontement.

Notre dernier mot ne sera cependant pas réservé à de telles considérations d'ordre politique mais à une intuition que nous avons déjà commencé de formuler ici et là en cours de route, et que nous croyons légitime et éclairant de formuler explicitement pour finir.

Un de nos prédécesseurs dans la recherche de longue haleine sur les images de la Crucifixion a conclu sa propre enquête d'une façon qui paraît condenser un avis qui est peut-être celui d'un bon nombre d'observateurs actuels, croyants ou non : « Le Christ meurt aujourd'hui chaque jour en image[24]. » Nous ne partageons pas ce pessimisme doublé du sentiment d'impuissance qui l'accompagne, ni ne faisons chorus avec cette cantillation funèbre. Notre hypothèse est au contraire que jamais aucun siècle, par son art et ses diverses pratiques iconiques, n'a aussi fortement pressenti que la mort du Christ en croix a de quoi rejoindre, exprimer, embrasser sinon rédimer la souffrance de tout homme, et n'a été aussi proche de démontrer *nolens volens* cette affirmation centrale de la foi chrétienne, à savoir, pour le dire en latin, que *Deus crucifixus capax totius hominis*. En traduction libre : le Dieu crucifié condense visuellement les potentialités essentielles de l'humain. Une telle hypothèse scientifique ne devrait pas être suspecte de véhiculer une apologétique camouflée, dans la mesure où elle peut être jugée digne d'examen dans des milieux qui ne sont pas suspects de ce point de vue. Publié par les animateurs du Musée juif de Londres, un article a en effet soulevé la question : la Croix serait-elle le symbole d'une expérience humaine universelle[25] ? Si le présent livre s'est risqué à une recherche à la fois transpériodique et transcontinentale, c'est justement parce qu'il a fait l'hypothèse, dès le départ, que la réponse affirmative à cette question pourrait bien être la bonne, et en a tiré les conséquences. Nous espérons qu'elle sera entretemps devenue tant soit peu plausible, chemin faisant, aux yeux du lecteur, nombreuses preuves ou du moins multiples indices à l'appui.

INDEX

Index des artistes et des courants artistiques, p. 462

Index des auteurs, p. 466

Index des lieux géographiques, p. 467

Index des peuples & personnages (historiques ou non) et autres acteurs, p. 474

Index des textes et œuvres d'art célèbres (Bibles, Manuscrits et Recueils, Retables, Sculptures…), p. 477

Index icono-théologique *(thèmes, sujets et concepts, types iconographiques, motifs)*, p. 478

Index scripturaire, p. 481

INDEX DES ARTISTES ET DES COURANTS ARTISTIQUES

Abstraction lyrique : 334, 400
Altdorfer (Albrecht) : 158, 224-225, 244
Amico Aspertino : 219
Anastasi al-Rumi : 299
Andrea da Firenze : 152
Andreas Pavias : 294
Andreas Ritzos : 294
Angelico (Fra) : 119-120, 154-155, 162-163, 170, 251, 254, 303
Antonello da Messina : 152, 154-155
Arcabas (Jean-Marie Pirot) : 401, 408
Arnt von Zwolle : 134
Arp : 392
Astrapas (Eutychios, Michel) : 182

Baciccio : 255
Backer (Jacob Adriaens) : 261
Bacon (Francis) : 355, 357-358, 360-361, 389, 391-392
Baldung Grien (Hans) : 224, 227
Banks (Thomas) : 313
Bansky (Robin Gunningham) : 455
Barbieri (Giovanni Francesco) : *voir* Le Guerchin
Barocci (Federico) : 243-244, 255-256
Barthélemy d'Eyck : 254
Bartholomée : 160
Bartolo di Fredi : 144-145
Baselitz : 356
Baugin (Lubin) : 242
Bazaine : 400
Bazzi (Giovanni Antonio, Il Sodoma) : 152
Beaumetz (Jean de) : 122, 155-156, 168, 265
Beksiński (Zdzislaw) : 389, 391
Bellechose (Henri) : 155-156, 265
Bellegambe (Jean) : 17, 245
Bellemare (Noël) : 155
Bellini (Giovanni) : 243
Berlinghieri (Berlinghiero) : 112
Berlinghieri (Bonaventura) : 111-112
Bernard (Émile) : 346
Bernardo Daddi : 64
Bertholle (Jean) : 400
Bertini (Giuseppe) : 369
Bertusio : 255
Beuron (École de) : 318-319
Binns (Jacquie) : 405
Birkle (Albert) : 341, 361
Bissière (Roger) : 400
Bitti (Bonardo) : 428
Blake (William) : 310-311, 313, 331, 389
Blanchard (Doug) : 455
Blaue Reiter (der) : 361
Bloch (Carl Heinrich) : 318
Blomaert : 242
Bockstorfer (Christoph) : 225
Bodini (Floriano) : 392, 404
Bolswert (Adam) : 167
Bonaiuto (Andrea di, alias Andrea di Firenze) : 124-125, 154
Bonnat (Léon) : 329
Bonnel (Laurence) : 413
Bonnell (Daniel) : 408
Bosch (Jérôme) : 128, 221-222
Botero (Fernand) : 397, 399
Bottex (Seymour E.) : 432

Bouguereau (William Adolphe) : 319, 321, 331, 337
Bourdon (Sébastien) : 237, 270
Brailovskogo (L.M.) : 87
Bramantino : 129
Brandt (Vladimir) : 371
Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano) : 254
Brown (Ford Madix) : 318
Brücke (die) : 336
Bruegel l'Ancien : 128, 141
Bruegel II le Jeune (Jan) : 141, 243, 256
Brunelleschi : 17, 211
Buffet (Bernard) : 399
Burne-Jones (Edward) : 318-319, 331

Campbell (Richard) : 452
Campin (Robert) : 169
Canavesio (Giovanni) : 127-129
Cane (Louis) : 391
Cano (Alonso) : 242-243, 264
Caravage (le) : 253, 459
Caro (Lorenzo de) : 303
Carponi (Giulio) : 244
Carpue (Joseph-Constantine) : 313
Carra (Carlo, Giovanni) : 223
Carrache (Annibal) : 243, 245
Carrache (Louis) : 243, 245, 254-255, 303
Castel (Moshe) : 353
Cavallaro (Cosimo) : 455
Ceccarelli (Naddo) : 152
Ceja (Gonzalo) : 428
Cellini (Benvenuto) : 217, 241
Cerezo Barredo (Mino) : 428-429, 431
Cézanne : 406
Chagall (Marc) : 350-351, 353, 361, 408, 455
Champaigne (Philippe de) : 242-243, 267-268
Chassériau (Théodore) : 329
Chen Yuandu : 446
Chéry (Jacques-Richard) : 432-433
Cimabue : 114, 118-119, 122, 179
Clara (Isabel) : 253
Clarke (Henry) : 353
Coburn (John) : 452
Colan (Nicholas) : 367
Congdon (William) : 356, 389-390
Constantinos : 285
Coppo di Marcovaldo : 112
Coquet (Jean) : 402
Corinth (Lovis) : 337, 341, 361, 386
Cornelius (Jean-Georges) : 399, 410
Cornelius (Peter von) : 316-317
Correia (Antoine) : 391
Cosimo Rosselli : 218
Cosway (Richard) : 313
Couturier (Marie-Alain, o.p.) : 347
Coypel (Antoine) : 267-268, 270
Coypel (Noël) : 242, 244, 255
Cracium : 285
Cranach (Lucas, l'Ancien) : 134-138, 164-165, 167, 232-235, 245, 255, 305, 308, 321, 397
Cranach (Lucas, le Jeune) : 136
Cremer (Fritz) : 408, 410
Cubisme : 334, 400

Daddi (Bernardo) : 122, 148, 161
Dali (Salvador) : 173, 356, 392, 394-395
Dandré-Bardon (Michel-François) : 303
Daumier (Honoré) : 329
David (Jacques-Louis) : 303, 308, 313
De Grauw (Pierre) : 392, 405
Delacroix (Ferdinand Victor Eugène) : 313, 315-316, 322, 331
De la Roncière (Bénédicte) : 421
Delaunay : 357
Delvaux (Paul) : 392, 395, 455
De Maistre (Roy) : *voir* Leroy Leveson
Demian (Anastase) : 368
Denis (Maurice) : 340, 344-348, 361
Denison (Ben) : 438
Derbré (Louis) : 406, 410
Derwent Wood (Francis) : 435
Desvallières (Georges) : 346-347, 361, 386
Diego Quispe Tito : 428
Dionysius : 297
Dirk Bouts : 228
Dix (Otto) : 361, 386-387, 408
Dobrynine (Yaroslav et Galina) : 372
Donatello : 211-212
Donato (Alvise) : 245-246
Donato da Montorfano (Giovanni) : 128
Doolan (père Patrick) : 374
Doré (Gustave) : 319, 321-322, 325, 331
Dorigny : 242
Duccio di Buoninsegna : 120-122, 131
Dufresnois (Charles-Alphonse) : 242, 255
Dürer (Albrecht) : 137, 223, 229-231, 245, 317, 460

Eakins (Thomas) : 324-325, 331
Echave Ibia (Baltasar de) : 423
Elvirre Jan : 400
Emanuela Lambardos : 294
Emmanuel Tzanès : 294
Ensor (James) : 329-331, 334-337
Érmezei (Zoltan) : 408
Ernst (Max) : 338, 340, 361
Eutychius : 199
Expressionnisme : 330, 357, 392

Falken (Herbert) : 392
Fanous (Isaac) : 377
Fautrier (Jean) : 360
Fauvisme : 400
Fengming (Ling) : 446
Ferrari (Gaudenzio, "Le Milanais") : 129
Flandrin (Hippolyte) : 321
Foppa (Vincenzo) : 165, 259
Forman (Milos) : 456
Fouquet : 246
Francès (Nicolas) : 155
Friedrich (Caspar David) : 311-313
Fryer (Paul) : 406, 455
Füssli (Johann Heinrich) : 313

Gaboury (Étienne) : 435
Gaddi (Agnolo) : 161
Gaddi (Taddeo) : 107, 109
Garcia (Alberto Thirion) : 424
Garoute (Jean-Claude, dit Tiga) : 432
Garrigou (père Jean-Baptiste) : 373
Garrigou (père Nicolas) : 372-373
Garrigou-Tichenkova (Ludmilla) : 372-373
Gaudi (Antoni) : 347-348
Gauguin (Paul) : 336, 342, 344-346, 361, 427, 460
Gay : *voir* Ge
Ge (Nikolaï Nikolaevich) : 167, 326, 331
Gentile da Fabriano : 158, 160
Gérôme (Jean-Léon) : 167, 322, 324
Gherardino (Alessandro) : 303
Giaquinto (Corrado) : 255, 303
Giarola (Antonio) : 255
Gies (Ludwig) : 338, 341
Giordano (Lucca) : 245
Giorgio Margazinis : 297
Giotto : 62-65, 101, 109, 112, 114, 119-122, 131, 153, 210, 254, 330

Giovanni da Modena : 109-110
Giovanni di Paolo : 158, 160
Giovannu Moskos : 297
Gleizes (Albert) : 357-358
Gligories : 285
González-Davila (Maria Angélica) : 426
Gorelov (père Ambroise) : 373
Goudji : 455
Goul (Philippe) : 177
Goya : 9, 243, 306, 308-309, 331, 392
Greco (Le) : 214, 216-217, 243-245, 249-251, 253, 255, 294
Grosz (Georges) : 340-341, 361
Gruber (Francis) : 399
Grünewald (Matthias) : 115, 158, 208-209, 216, 222, 256, 330, 345, 355, 389, 394, 436, 454
Guevara (Gloria) : 427
Guttuso (Renato) : 396-397

Hagenauer (Friedrich) : 237
Hantaï : 392
Heemskerck (Maerten van) : 227
Heinrich Füllmaurer : 235
Hémard-Baston (Nicole) : 410-411
Hemmeter (Karl) : 413-414
Herck (Tom) : 455
Hermann Schadeberg : 156-157
Hermann Tom Ring : 137-138
Hirst (Damien) : 455
Hirszenberg (Samuel) : 350-351, 353
Hofmeister (Werner) : 411, 413
Hopfer (Daniel) : 224
Hottingers (Johann Kondrad) : 316
Huber (Wolf) : 136-137
Hunt (William Holman) : 317
Hyppolite (Hector) : 432

Ibrahim el-Nasek : 298-299
Ignat : 285
Ignatiev (Fedor) : 279
Impressionnistes : 319, 322, 329
Ingres (Jean-Auguste-Dominique) : 321, 329
Ivaniuta (Maria) : 380
Janknegt (James B.) : 437
Janneck (Franz Christoph) : 303
Jawlensky (Alexej von) : 361
Johnson (William S.) : 436
Jones (David) : 353
Jordaens (Jacob) : 237, 242, 244, 259-260
Jouvenet (Jean) : 270
Juan de Flandes : 228-229
Juan Martinez Montañés : 264
Julian (Académie, Paris) :337

Kaeppelin (Philippe) : 410
Kaliergis (Giorgio) : 182
Kamner (Iosif) : 367
Kandinsky (Vassily) : 345, 361
Keber (Joseph) : 368
Kilian (Wolfgang) : 449
Kim en Joong : 414
Kim ki Chang (Woonbo) : 441, 445
Kitsch : 319
Kiukok (Ang) : 441
Klee (Paul) : 361, 400, 439
Klinger (Max) : 325, 331
Köder (Sieger) : 392, 414
Kontoglou (Photios) : 371
Kooning (de) : 389
Kotarbinsky (Wilhelm) : 367
Krug (père Grégoire) : 370-371, 375
Kühn (Karl Gottlieb) : 312
Kussudiardjia (Bagong) : 441, 443
Kuziv (Kateryna) : 380

La Fosse (Charles de) : 244, 270
La Hyre (Laurent de) : 267, 270
Lama (Giulia) : 303
Lambert Lombard : 217
Lamothe (Louis) : 321
Lanfranco : 241
Langetti (Giovanni Battista) : 244
Le Bernin : 242, 255
Le Brun (Charles) : 141, 242-244, 255, 268, 270
Le Guerchin : 249, 255
Le Moal (Jean) : 400
Le Nain : 79, 395
Le Sueur (Eustache) : 242
Lebrun (Rico) : 435
Lefter (Vasile) : 375
Lenz (Desiderius) : 318-319
Leroy Leveson : 360-361
Lesko (Greta) : 378
Levy (Emmanuel) : 353
Liebermann (Max) : 326, 337
Lievens (Jan) : 242, 261
Liguori (Alphonse-Marie de) : 303-304
Limbourg (frères de) : 122
Lippi (Filippo) : 148
Longaretti (Trento) : 400-401, 408
Longin : 197
Lorenzetti (Pietro) : 65, 120-122, 124, 127, 131, 133
Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino : 254
Louis de Caullery : 139, 141
Luca di Tommè : 144, 146
Luis de Morales : 263-264

Mach (David) : 392, 405
Maciachini (Carlo) : 369
Madonna : 454
Maestas (Huberto) : 411
Maestro di Sant'Alo : 114
Magnasco (Alessandro) : 303
Maître au Dé : 263
Maître de Bedford : 151
Maître de Dunois : 151
Maître de la Crucifixion au dominicain : 156
Maître de l'Épitaphe Jüntel : 134
Maître de Sierentz : 134
Maître du Kalvarienberg : 132
Malouel (Jean) : 122, 156, 265
Manansala (Vicente Silva) : 426, 441
Manessier (Alfred) : 399-400
Manet (Édouard) : 322, 329
Mani i Roig (Carles) : 347-348
Mantegna (Andrea de) : 126-127, 168, 254, 308
Marc (Franz) : 361
Marilyn Monroe : 454
Martini (Simone) : 119-120, 122, 124, 152
Masaccio : 138, 144, 160-163, 212, 229
Maskalionov (Alexander) : 374
Masolino : 161
Massys : 137
Maties : 285
Matisse : 322, 406, 413
Matteo di Giovanni : 170
Mawalan Marika : 451
Medoro (Angelino) : 428
Memling (Hans) : 223
Memmi (Lippo) : 152
Menabuoi (Giusto de) : 125-127, 161
Merida Rodriguez (Edilberto) : 429, 431
Merson (Luc-Olivier) : 399
Metianu (Ioan), métropolite : 367
Metzinger : 357

Michael : 199
Michel-Ange : 17, 208, 211-212, 214-215, 217, 241, 250-251, 253, 313, 456
Michel Damaskinos : 294
Michilini (Sergio) : 344, 427-428
Millais (John Everett) : 317
Mitoraj (Igor) : 413
Moillon (Isaac) : 270
Moïse (père, assistant d'Ouspensky) : 374
Monaco (Lorenzo) : 119
Monet (Claude) : 322, 329
Montañés : 267
Morales (Luis de) : 244
Moreau (Gustave) : 316, 346-348, 399
Morgner (Wilhem) : 353
Morot (Aimé) : 331
Munch (Edward) : 335-336, 338, 341, 460
Murillo (Bartolomé Esteban) : 267
Mveng (Engelbert) : 420-421

Nagy (Virgil) : 367
Nardo di Cione : 119
Nazaréens : 316, 319, 321
Nesterov (Mikhail) : 367-368
Ngumu (Claude) : 421
Niccolo di Buonaccorso : 119
Niccolo di Pietro Gerini : 119
Nolde (Emil) : 336, 338, 361, 386
Nowosielski (Jerzy) : 371-372, 378, 380

Obas (Charles) : 432
Obin (Philomé) : 432
Ocampo (Galo) : 441-442
Ocampo (Octavio) : 424
Orientalisme : 322-323
Orozco (José Clemente) : 426
Ouspensky (Léonide) : 370, 375-377
Overbeck (Johann Friedrich) : 316, 321

Pacheco del Rio (Francisco) : 264-265, 267
Pacino di Buonaguida : 107
Pagomenos (Giovanni) : 178
Panselinos (Manuel) : 182-183
Paolo di Giovanni Fei : 119
Paolo di Stefano Baladoni : 170
Passerrotti, Bartolomeo : 255
Pastureau (Lucille) : 313
Péret : 392
Perugin : 208-209, 267
Peter Dell l'Ancien : 234
Pforr (Franz) : 316-317
Phokas (Manuel et/ou Ioannis) : 178, 181
Pianovsky (Léonide) : 370
Piazzetta (Gianbattista) : 167, 303
Picasso (Pablo) : 334, 353-355, 357, 361, 389, 392, 399, 406, 436
Piero della Francesca : 162
Piero di Cosimo : 219
Pietro (Sano di) : 152-153
Pino Marco (Marco di Siena) : 217
Pisano (Giovanni) : 106
Pisano (Giunta) : 110-112, 114
Pisano (Nicola) : 106
Plekhanov (Dmitry) : 279
Pollock : 389
Pons (David) : 455
Portocarrero (René) : 433
Poussin : 270, 305
Préobrajensky : 370
Préraphaélites : 317
Provost (Jan) : 137, 227
Prud'hon (Pierre-Paul) : 313, 316
Puget (Pierre) : 242, 244, 255
Puvis de Chavanne : 325, 329

Quentin Metsys (ou Massys) : 228

Rainer (Arnulf) : 355-356
Raphaël : 208-211, 246, 317, 321
Ravélo (Éric) : 433, 455
Réanda (Manuel) : 427
Redon (Odilon) : 342, 344-345, 361
Rembrandt : 237, 241-242, 245, 261, 263
Reni (Guido) : 9, 243, 249, 253-256, 303, 365
Renoir : 399
Ribalta (Francisco) : 267
Ribera (José de) : 265
Ricci (Sebastiano) : 303
Richier (Germaine) : 402, 404, 406
Rivier (Louis) : 148, 347
Roberts (David) : 322
Rocha (Guido) : 404-405, 431-432, 438
Rops (Félicien) : 326, 329-330, 334, 454, 459
Rosai (Ottone) : 455
Rosato (Joan) : 170
Rossetti Dante Gabriel) : 317
Rothenstein (Michael) : 437, 455
Rothko : 389
Rouault (Georges) : 346-349, 353, 361, 399, 408
Roublev (Andrej) : 204
Roy (Jamini) : 438-439
Rubens (Pier Paul) : 167, 241-245, 255, 257, 259, 264, 315
Rude (François) : 401
Rueland Frueauf l'Ancien : 210
Rusetska (Natalya) : 380-381
Ryan Callanan : 454

Sahi (Jyoti) : 439
Sam Morse Brown : 389
Santi di Tito : 313
Sarić (Nikola) : 380-383
Sassu (Aligi) : 341, 361
Saura (Antonio) : 355-356, 391-392, 436
Schadow (Friedrich Wilhelm) : 316
Schiavo (Paolo) : 169-170
Schmitt-Rottluff (Karl) : 336
Schnorr von Carolsfeld (Julius) : 316-317, 319, 321
Schönebeck (Eugen) : 389, 391
Schongauer (Martin) : 135
Scorzelli (Lello) : 404-405, 438
Sécession de Berlin : 337, 341
Sécession de Munich : 337
Sellaio (Jacopo del) : 148
Semitecolo (Nicoletto) : 147, 347
Serrano (Andres) : 459
Sérusier (Paul) : 345-346
Servaes (Albert) : 341, 361
Shava (Laila) : 456
Sims (Charles) : 435
Singier : 400
Smarth (Pascal) : 432
Smigelschi (Octavian) : 367
Sodoma (Il) : 152
Solomko Seergueï : 455
Soutter (Louis) : 361
Souza (Francis Newton) : 439-440
Sozio (Alberto) : 63
Spencer (Stanley) : 437
Staloni-Dobrański (Adam) : 371
Stankova (Julia) : 377-378
Steiner (Lukas) : 319
Stella (Jacques) : 267
Sterian d'Agrapha : 279
Stradano (Giovanni) : 243, 257
Stuck (Franz von) : 336-337, 361

Subirachs (Josep Maria) : 347-348
Subleyras : 304-305, 308, 313, 319
Surréalisme : 338, 392
Sutherland (Graham) : 355, 387, 389
Sørensen (Haugen) : 402

Taddeo di Bartolo : 160
Tanguy : 392
Teniers (David) : 167
Ter Brugghen (Hendrick) : 224, 243, 256-257, 261
Théodore Anagnost : 279
Théodore Poulakis : 294
Théophane le Crétois (Strelidzas) : 274
Théophane le Grec : 203-204, 294
Thiessen (Leonard) : 437
Thomas (Alfred David) : 440
Thoros Roslin : 191
Tiepolo (Giambattista) : 303, 305-306, 308, 331
Tiepolo (Giandomenico) : 303, 306, 308
Tingueley : 355
Tintoret (Le) : 13, 243, 247, 250, 253, 308, 347, 392
Tissot (James) : 173, 319, 321-323
Titien (Le) : 243, 246-247, 250, 259
Tomkevitch (Ulyana) : 380
Tournier (Nicolas) : 253
Traini (Francesco) : 149, 244
Turino Vanni : 163
Tzortzis : 274

Uhl (Joseph) : 341

Valentin de Boulogne : 253
Valeriani (Giuseppe, s.j.) : 255
Van Beek (Michaël) : 410
Van Cleve (Joos) : 227
Van der Weyden (Rogier) : 137, 160-161, 168-170, 210, 228, 305
Van Dyck (Anton) : 242, 244-245, 255, 259-260
Van Eyck (Hubert) : 158, 160-161
Van Eyck (Jan) : 131-132, 168
Van Genechten (Edmond) : 446
Van Gogh : 313, 336, 344
Van Heemskerck (Martin) : 162
Van Noordt (Jan) : 256-257
Van Orley : 255
Vasari : 161, 170, 212, 215
Vasnetsov (Viktor Mikhaylovitch) : 366-367
Vecchietta : 170
Vedova (Emilio) : 392
Veit (Philipp) : 316-317
Velazquez : 9, 242-244, 255, 261, 264-265, 308, 361, 392, 395
Venusti (Marcello) : 217, 253, 255
Verkade (Wilibrord Jan) : 319, 346
Vermeer : 241
Véronèse : 240, 248-249
Vinci (Léonard de) : 456
Vogel (Ludwig) : 316
Volterra (Da) : 241
Vornicu (Gheorghe Gheroghita) : 375
Vouet (Simon) : 242-243, 255, 267-268, 270

Watanabe (Sadao) : 449, 451-452
Weatherby (Greg) : 452
Weiditz (Christoph) : 237
Wendt (Grigory, père Euthyme) : 370
West (Benjamin) : 313
Wierix : 17, 451
Wight (Frederick) : 437
Witkin (Joel-Peter) : 455
Witz (Konrad) : 134
Woestijne (Gustave Van de) : 340-341, 361, 387, 408
Woolner (Thomas) : 317
Wüger (Gabriel) : 319

Yatskiv (Lyuba) : 380
Yuhanna al-Armani : 298

Zack (Léon) : 406
Zahari Zograf : 364
Zapata (Marcos) : 428
Zapata Rolando Bello : 432
Zénon (père) : 373
Zurbaran : 242, 267, 303, 335

INDEX DES AUTEURS

Alexandre (Jérôme) : 334
Alexis (Gérard) : 432
Amaladoss (Michael) : 438
Augustin (d'Hippone, saint) : 30, 230
Aurelius Victor : 26

Barbet (docteur) : 20
Benjamin (Walter) : 221
Bloy (Léon) : 346, 348
Bormand (Marc) : 215
Bramly (Serge) : 330
Brown (Jonathan) : 253
Brown (Raymond) : 18, 20-21

Celse : 34
Cicéron : 19
Comar (Philippe) : 328
Condivi (Ascanio) : 216
Cottin (Jérôme) : 334
Cuypers (Guillaume) : 221
Cyrille de Jérusalem : 27, 31

Denis de Fourna : 182
Durliat (Marcel) : 114

Engemann (Joseph) : 73
Eusèbe de Césarée : 27-28

Grabar (André) : 32, 73, 189
Grégoire de Nysse : 81
Grégoire de Tours : 36, 74
Grenier (Catherine) : 334, 460
Gretser (Jacob) : 241, 243

Hérodote : 18
Huffman (James S.) : 432
Huysmans (Joris-Karl) : 224, 330, 346, 348

Irénée de Lyon : 12, 25, 30

Jaubert (Alain) : 356
Jérôme (saint) : 32
Julien l'Apostat : 34
Justin : 12

Kerros (Aude de) : 334

Lactance : 16
Landsberg (Jacques de) : 334, 457
Latrémolière (Élisabeth) : 163
Lavergne (Sabine de) : 400
Lemaistre de Sacy : 132
Lipse (Just) : 241
Lisner (Margrit) : 215-216

Maritain (Jacques et Raïssa) : 348
McCarty (Carolyn) : 230
Mercieca (Julie) : 99
Michalowski (Kazimierz) : 71
Minucius Felix : 13

Molanus : 242
Mordillat (Gérard) : 456
Muzj (Maria Giovanna) : 32

Nordström : 32

Onorato (Kathleen) : 215
Origène : 344,233

Panofsky (Erwin) : 230
Paschase Radbert : 90
Plaute : 19
Pline : 34
Polybe : 34
Prieur Jérôme : 456
Puppi (Lionello) : 214

Rheims (Bettina) : 330
Rops (Daniel) : 255

Sandrart (Joachim von) : 223
Schiller (Gertrud) : 36
Schuré (Édouard) : 345
Sénèque : 19
Shapiro (Meyer) : 14
Silverman (Peter) : 215
Sourgins (Christine) : 334
Sozomène : 26
Steinberg (Leo) : 137, 217

Tacite : 19
Tertullien : 13, 24
Thoby (Paul) : 121

Vasari : 109, 217
Vermander (Benoît) : 446
Villon (François) : 20

Weitzmann : 79

INDEX DES LIEUX GÉOGRAPHIQUES

Aarhus : 402
Abastumani (Géorgie), Alexandre Nevsky : 367-368
Abbeville, église Saint-Sépulcre : 400
Abdessemed (Adel) : 455
Abreha we Atsbeha : 293
Acre : 177
Adriatique : 111, 115
Adwa (Éthiopie) : 365-366
Afrique : 18
Afrique du Nord : 418
Afrique noire : 418-419
Agia Paraskevi (Crète), Panaghia : 181
Agiasmati, Sainte-Croix (Timios Stavros) : 177, 179
Agios Neophytos (monastère, Chypre) : 177
Agra et Gareb (montagnes) : 78
Aix-le-Chapelle : 50, 95-97
Aksoum (Axoum) : 285, 288, 293
Alaska : 373
Albanie : 364, 400
Albenga (Ligurie) (baptistère d') : 28
Albenga, palais communal : 128
Alexandrie : 366
Alikambos (Crète) Panaghia : 178
Al-Minya (Moyenne-Égypte) : 377
Altenburg, Lindenau-Museum : 149
Amérique latine : 423, 429, 431
Amherst (Massachussets), New Africa House : 440
Amiens : 46
Amiens, Bibl. Munic. : 99
Amiens, École des Beaux-Arts : 400
Amsterdam : 237, 257
Amsterdam, Rijkspentenkabinett : 263
Anatolie : 189
Ancône, Saint-Dominique : 246
Andes : 428
Andria, Santa Croce ai Lagnoni : 183
Angers : 48-49
Angola : 419
Anvers, Musée Royal des beaux-Arts : 122, 141, 154-155, 170, 257, 259, 315, 340
Anvers, Saint Jacques : 260
Anvers, Saint Paul : 259
Aquileia (Frioul) : 101
Ararat (massif, Arménie) : 189
Arbore : 282
Arezzo, San Domenico : 114
Argentine : 429
Arménie : 70-71, 81, 189, 419
Arnas (Égypte), Mar Kyriakos : 69
Asie : 418, 438
Asie Mineure : 20
Assise : 62, 65, 110, 118-119, 121, 133, 153, 389
Aténi (Géorgie), église de la Vierge : 71
Athènes : 18
Athènes, National Art Museum, Gallery Alexandros Soutzos : 294
Athlone : 43
Athos (Mont) : 274
Auch, musée des Jacobins : 423
Australie : 360, 452
Autingues : 411
Autriche : 60, 375
Avdou (Crète), Agios Antonios : 178
Avdou (Crète), Agios Konstantinos : 181
Avignon, musée Calvet : 257
Avila, monastère des carmélites : 173

Bad Tölz : 337
Bajina Basta (Serbie) : 380
Bâle : 134, 216
Balkans : 277, 279
Baltimore, Walters Art Museum : 315-316
Baniska : 193
Banjani, Saint-Nicétas : 198-199
Bansko (Bulgarie) : 364
Barcelone, Casa Battló : 348
Barcelone, cathédrale Sagrada Familia : 347-348
Barcelone, Musée National d'Art Catalan : 59-60
Barcelone, Musée Picasso : 354
Bari (Pouilles) : 183
Basilicata : 185
Batory (Miachal) : 455
Bavière : 326
Bayonne, musée Bonnat : 259
Beauvais, Saint-Étienne : 221
Belgrade, Faculté des arts : 380
Belgrade, Saint-Sava : 368-369
Bengale : 439
Bergame, Accademia Carrara : 165, 400
Bergame (prix de) : 397
Berlin : 24, 72, 169, 341, 364, 377
Berlin, Gedächtniskirche : 413-414
Berlin, Gemäldegalerie : 158, 160, 227
Berlin, Klosterkirche : 408, 410
Berlin, Kupferstichkabinett : 217
Berlin, Staatliche Museen : 234
Berlin, Staatsbibliothek : 49
Bermudes : 389
Berne : 57, 59
Berzé-la-Ville : 57
Bethléem (Judée) : 72, 75, 77, 418
Beuron : 318, 346

Bialy Bór (Pologne) : 371
Biélorussie : 364
Birmingham : 389
Birmingham, Barber Institute of Fine Arts : 345
Birmingham, cathédrale Saint-Philippe : 318
Blois, musée : 163
Bobbio : 72-74
Boboshevo (Bulgarie) : 276
Bochum : 341
Boisgeloup (Eure) : 353, 355
Bolivie : 428
Bologne, Pinacothèque nationale : 247, 255
Bologne, Saint-Dominique : 112
Bologne, San Petronio : 109-110
Bologne, Studio Theologico S. Antonio : 297
Bolzano, Museion Museum : 455
Bonn, Kunstmuseum : 340
Bordeaux, cathédrale : 244, 260
Bosphore : 274
Boston, Museum of Fine Arts : 152
Boyana : *voir* Sofia, Saint-Nicolas-et-Saint-Pantaleimon
Brabant : 392
Brescia, musée municipal : 223
Brescia, Musée Santa Julia : 26
Brésil : 429, 431
Bretagne : 342
Bruges, Groeningen Museum : 137
Bruges, Hans Memling Museum : 223
Bruges, Notre-Dame : 255
Bruxelles, Bibliothèque Royale : 326
Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts : 141, 340, 344, 395
Bucarest : 154
Budapest : 367, 408
Budapest, Brukenthal National Museum : 134, 219, 224
Budapest, musée des Beaux-Arts : 249-250
Buenos Aires : 136
Buffalo (USA), Albright Knox Art Gallery : 342
Buhl, Saint-Jean-Baptiste : 135
Bulgarie : 189, 364
Burano : 308
Buttle (diocèse de Visby, Gotland, Suède) : 60
Byzance : 274, 278

Cadaquès, musée Gala et Dali : 395
Calcutta : 439
Cambrai : 102
Cambridge, St. John's College : 43
Cameroun : 421
Canada : 433, 435
Canberra, Galerie nationale d'Australie : 158, 160, 451
Candie : 280
Canosa (Sainte-Sabine) : 183
Capoue : 19
Capoue, Sant'Angelo in Formis : 41
Cappadoce : 70-71, 81-84
Caraïbes : 432
Carmona (Alexia) : 455
Carpentino, Saint-Georges : 183
Carpignano Salentino, Sainte-Christine : 184
Casaranello (Salento) : 69
Cascinazza (Basse-Lombardie) : 389
Castille-Léon : 60
Catalogne : 59-60
Cateau-Cambrésis : 414
Caucase : 87, 277
Céphalonie : 294
Césarée (Cappadoce) : 189
Chambéry : 144-145
Champigny, Sainte-Chapelle : 245
Champmol (Chartreuse de) : 122, 155
Chantilly, chapelle des Fontaines : 357
Chantilly, musée Condé : 55, 229
Châteauneuf-du-Faou : 346
Chatham (Massachussets) : 437
Chauvigny (Vienne), Saint-Pierre-les-Églises : 41, 101
Chèvetogne (monastère de la Sainte-Croix, Belgique) : 376
Chicago, Art Institute : 135-136, 350-351
Chili : 427, 431-432
Chine : 19, 423, 441
Chypre : 84, 177, 179, 279-280, 294
Cieszyn (Silésie) : 378
Cimitile, Santi Martiri : 101
Ciorani (Museo Alfonsiano de Pagani) : 303
Città di Castello, San Domenico : 208-209
Cividale : 58
Cleveland : 72, 94-95, 156, 217, 251, 253
Cochin (Kerala) : 439
Colline des Croix (Lituanie) : *voir* Siauliai
Colmar, couvent des "catherinettes" : 135
Colmar, musée des Unterlinden : 129, 156-157, 222-223, 455
Cologne : 49, 52, 57, 135
Cologne, cathédrale : 94
Cologne, Kunstwerbemuseum : 217
Cologne, Ludwig Museum : 340
Cologne, musée diocésain : 95, 101
Cologne, Sainte-Marie-du-Capitole : 114
Cologne, Wallraf Richartz Museum : 131-133
Colombie : 427, 429
Concesio (près de Brescia), Collection Paul VI : 401, 404, 406
Congo : 418-419
Congo (République démocratique du) : 419
Congo-Brazzaville : 419
Conques, Sainte-Foy : 94
Constance, cathédrale : 225
Constantinople : 28, 79-80, 87, 112, 114, 177, 181, 193, 274, 277-278, 294, 364
Constantinople, Chora : 120
Constantinople, Haghia Irénè : 42, 69
Constantinople, Saint-Sophie : 68-70, 274, 367, 369
Copte (domaine) : 16
Corée : 350, 441
Corfou : 294
Coromandel (Inde du Sud-Est) : 439
Corvey : 53
Costa-Rica : 426
Coventry, cathédrale Saint-Michel : 389
Cracovie : 372, 413
Crète : 85, 178, 279, 294
Crimée : 370
Crna Reka : 193, 195, 197
Cuba : 433
Cuneo : 127
Cuzco : 427-429

Däbrä Beerhan Sellasie : 291
Dacca (Bangladesh) : 441
Daphni : 84

Därasge Maryam : 366
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum : 387
Delvoye (Wim) : 455
Detroit : 72
Detroit, Institut of Arts Museum : 161
Dijon : 151
Djvari (Géorgie), monastère de la Sainte Croix : 277
Dobarsko (Bulgarie) : 276
Dobrovat : 283-284
Douai : 46
Douala (Cameroun), Collège Libermann : 420-421
Doura Europos : 27
Dragomirna (monastère) : 285
Dresde, Gemäldegalerie Alter Meister : 229, 312
Dublin, Chester Beatty Library : 151
Dublin, National Museum of Irland : 43
Dublin, Saint-Joseph-de-Terenure : 353
Duvillaun More (Irlande) : 58, 74-75

Écouen, musée national de la Renaissance : 423-424
Égypte : 18, 69, 71, 298, 418
Eindhoven, The Stedelijk van Abbemuseum : 358
Embaros (Crète), Agios Georgios : 178
Équateur : 427-428
Erevan (Arménie), Saints-Pierre-et-Paul : 364
Erevan, Matenadaran : 191
Essen : 94
États-Unis : 435-436
Éthiopie : 70, 285, 365-366, 418-419

Faras (Nubie, Sud-Soudan) : 70-71
Ferapont, Nativité-de-la-Sainte-Vierge : 298
Ferrare, San Francesco : 28
Ferrare, Santa Francesca Romana : 245, 254
Fiesole, Saint-François : 163
Flandres : 392
Florence, basilique du Santo Spirito : 214
Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana : 77
Florence (Caroline du Sud) : 436
Florence, Museo del Cenacolo : 169-170
Florence, Museo Nazionale del Bargello : 93, 216
Florence, Offices : 111-112, 256
Florence, San Marco : 155, 162-163, 170
Florence, Santa Croce : 109, 114, 212
Florence, Santa Maddalena dei Pazzi : 210, 267
Florence, Santa Maria Novella : 124-125, 144, 211, 218
Florence, Santissima Annunziata : 257
Fribourg, Museum für Kunstgeschichte : 59
Fulda : 45, 53

Galata, Panaghia Podithou : 280-281
Gand : 340-341
Gand, église Saint-Michel : 260
Gap : 406
Garrotxa (région d'Otlot) : 60
Gaza : 25
Gelati (monastère) : 71
Gellone (Guillaume de) : 43
Gênes, église du Gesù : 268
Gênes, Palazzo Bianco : 249
Gênes, Palazzo Reale : 260
Genève, Musée d'art et d'histoire : 391-392
Géorgie : 71, 81, 186, 277
Gérone, musée de la cathédrale : 52, 54
Geroskipou, Agia Paraskevi : 178, 281
Gheralta : 289
Giv'at ha-Mivtar : 18
Glasgow, musée Kelvingrove : 392, 395
Gloucester, cathédrale : 406
Goa (école indo-portugaise de) : 242, 439
Gojjam : 366
Golgotha (colline du) : 9, 13, 30-31
Golosnovka (Russie) : 375
Gondar : 288, 291
Göreme (Cappadoce) : 83
Górowo Ilaweckie (Pologne) : 371-372
Gotha, Herzogliches Museum : 232
Gračanica : 193, 195-196, 199
Grande-Bretagne : 313
Graz (Autriche) : 220
Graz, Kalvarienberg : 411
Grèce : 20, 84
Grenoble, musée des Beaux-Arts : 268
Groningue, musée : 340
Guatemala : 426-427, 429
Guillerand-Granges (Ardèche), Sainte-Thérèse : 410
Güllü Déré (Cappadoce), Saint-Jean : 83

Haghpat (Arménie) : 190
Haïti : 432
Hanovre : 382
Harlau, Saint-Démétrius : 284
Harvard, Fogg Art Museum : 311
Hautvilliers (abbaye bénédictine, près d'Épernay) : 91
Heraklion : 274
Honduras : 426
Hongrie : 282, 364
Horezu (Hurezi, en Valachie) : 285, 287
Hosios Loukas (Phocide) : 84-85
Houston, Museum of Fine Arts : 315, 321
Houston (Texas), Menil Collection : 429
Höxter (Rhénanie du Nord) : 53
Hromkla, Euphratèse : 191
Huejotzingo (Mexique) : 423
Humor : 282-283

Iaroslav : 370
Iasi (Moldavie) : 282
Inde : 19
Indianapolis : 136
Indonésie : 441
Innichen : 60
Inxent, oratoire de Subiaco : 411
Ioniennes (Îles) : 294
Issenheim : 229
Istanbul : *voir* Constantinople

Japon : 345, 350, 423, 448
Jérusalem : 9, 72, 78, 274
Jérusalem, églises du Golgotha : 75
Jérusalem, Israël Museum : 351, 353
Jérusalem, octogone de l'Ascension (Mont des Oliviers) : 75
Jérusalem, Saint-Sépulcre : 27, 75
Judée : 18-20

Kadros (Crète), Panaghia : 178, 181, 189
Kalighat (Bengale) : 439
Kalista : 203
Kalkar, église Saint-Nicolas : 133-134
Kanagawa (Japon) : 448
Kaneo, Saint-Jean : 198
Karies (péninsule d'Athos), Protaton :

182
Karlsruhe, Kunsthalle : 224, 454
Kartmin monastère Mar-Gabriel (Deir el-Ahmar) : 69
Kassel, Gemäldegalerie alter Meister : 224-225
Kastoria, monastère de la Panaghia Mavriotissa : 198
Kaunas, Ciurlionis State Art Museum : 259
Kaysersberg (Alsace) : 60, 62
Kefr Zeh (Égypte), Mar Azizael : 69
Kelibia : 70
Kenya : 421
Kerala (Inde), église malankare Mar Thoma : 438
Khakhuli : 71
Khmelnytskyi (Ukraine) : 380
Khobi, monastère : 187
Kiev : 376
Kiev, cathédrale Saint-Vladimir : 366-367
Kiev, Sainte-Sophie : 86
Kippenberger (Martin) : 455
Kiribati : 389
Kizil Çukur (Cappadoce), église de Nicétas : 71
Kokar Kilisé : 71
Kritsa (Crète), Agios Ioannis Prodromos : 181
Kučeviste (Macédoine) : 277
Kurbinovo (Macédoine), Saint-Georges : 197
Kustendje (Costanza, Roumanie) : 25
Kyoto : 448
Kyushu (Japon) : 448

La Brigue (Notre-Dame des Fontaines) : 127-129
La Llagone (Pyrénées orientales) : 60
Lalibela : 288
Lambiotes (Crète), Panaghia : 179
Lausanne, Saint Jean-Épalinges : 148
Le Caire : 71, 377
Le Caire, Musée copte : 299
Le Caire, Saint-Georges : 298-299
Le Caire, Saints-Serge-et-Bacco : 299
Le Portel, église Saint-Pierre-Saint paul : 411
Leipzig : 325
Leipzig, Museum der bildenden Künste : 337
Léon : 53, 155
Léon, monastère de San Salvator de Tabara : 54
Leopoli, Académie des arts, Ukraine : 380
Lérins, abbaye : 60, 111, 163
Lesnovo (Macédoine) : 198, 201, 203
Liebana, monastère de Santo Toribio : 54
Lille, palais des Beaux-Arts : 245
Lima : 428
Limoges : 92, 95
Lindenau : 148
Linz (Autriche) : 134, 224
Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian : 151
Lisieux, basilique : 410
Liverpool : 311
Ljevisa : 193
Logrono, Santa Maria de la Redonda : 214
Lombardie : 129, 165
Lomé : 420
Londres : 25, 72, 439
Londres, Ben Uri Gallery and Museum : 353
Londres, British Library : 96, 98-99, 151
Londres, British Museum : 27-28, 33, 74
Londres, cathédrale de Southwark : 389
Londres, Gallery Sphinx Fine Arts : 167
Londres, National Gallery : 154, 208-209, 228, 316
Londres, Royal Academy of Arts : 313
Londres, Tate Britain (Tate Collection) : 358, 437, 439
Londres, Victoria & Albert Museum : 63, 101
Lorsch : 42
Los Angeles : 340-341, 436
Los Angeles, County Museum of Art : 218
Los Angeles, Jean Paul Getty Museum : 217, 255
Lotharingie : 91
Louvain, abbaye du Mont-César : 340
Louvaras (Chypre), Agias Mamas : 280
Loz (Belgique), église de Kuttekoven : 455
Lübeck, cathédrale Sainte-Marie : 338
Lucca : 112, 219
Lucca, cathédrale Saint-Martin : 59
Luythaegen-lez-Anvers : 342
Lviv : 380
Lyon, École des Beaux-Arts : 404
Lyon, Musée de Fourvière : 402
Lyon, musée des Beaux-Arts : 268, 357
Lyon, Saint-Charles-de-Serin : 404

Macao : 449
Macédoine du Nord : 197-199, 201
Macédoine (grecque) : 181-182
Mâcon, Saint-Vincent : 309
Madrid, collège de Dona Maria de Aragon : 253
Madrid, Escorial, monastère San Lorenzo : 160, 217, 246-247, 253
Madrid, Musée archéologique national : 53
Madrid, musée du Prado : 216-217, 228, 251, 256, 264-265, 267, 308
Madurai (Tamil Nadu), Rural Theological Institute : 440
Majorque : 402
Malabar : 438
Malatia (Arménie) : 191
Malines, cathédrale : 260
Manasija : 193
Manazkert (concile, 726) : 190
Manchester : 317
Manille, Lopez Museum : 441
Marica (Cernomen) : 201
Mas d'Agenais (Le), collégiale Saint-Vincent : 261
Mashit : 70
Mastara (Arménie) : 71
Matejic, monastère de la Mère de Dieu : 199
Matera, Saint-Nicolas-des-Grecs : 185
Mbalmayo (Cameroun) : 421
Meaux : 255
Meaux, musée Bossuet : 270
Mégare : 274
Melbourne, National Gallery of Victoria : 64
Mercato San Severino : 303
Mésopotamie : 18
Mestia (Géorgie), musée d'Histoire et d'Ethnographie : 79
Metz : 48-49
Metz, cathédrale : 313
Mexico : 397, 439
Mexico, Institut National des Beaux-Arts : 426

Mexico, musée Soumaya : 247
Mexique : 423, 429
Milan : 390, 400
Milan, Bibliothèque Ambrosienne : 255
Milan, monastère Santa Maria delle Grazie : 128
Milan, Pinacothèque de Brera : 129, 158, 305
Milesceva (monastère, Serbie) : 195, 368
Mirozhsky, monastère, près de Pskov : 86
Mocameta (Géorgie), église des Quarante martyrs : 71
Modène, Galleria Estense : 253
Mogosoaia : 285
Moisenay, Notre-Dame-de-Kazan : 370
Moldavie : 274, 282
Moldovita : 282-283
Mombretto (Italie) : 408
Mömpelgard : *voir* Montbéliard
Mont-Athos : 80, 182, 293
Mont-Athos, monastère de Paul : 294
Mont Athos, monastère Ivros : 293
Mont-Athos, monastère Simonos Petra : 372, 376
Mont-Athos, Stavronikita : 274-275
Montbéliard, temple Saint-Martin : 235
Montbrison, Petit-Séminaire : 347
Mont-Cassin : 41-42
Mont-Saint-Odile : 104, 235
Monza : 72-75
Morée : 280
Moschopolis (Voskopoja) : 279
Moscou : 277-278, 364, 370
Moscou, Basile-le-Bienheureux : 368
Moscou, cathédrale du Saint-Sauveur, abbaye Andronikov : 204
Moscou, cathédrale Saint-Sauveur : 364, 372
Moscou, église du Kremlin : 297
Moscou, Galerie Tretiakov : 204, 297
Moscou, musée Andrej Roublev : 204
Moscou, musée Pouchkine : 152
Moshav-Aluma : 70
Moutoullas : 177
Mtskheta (Géorgie), cathédrale de Svetitskhoveli : 276-277
Munich : 72, 337, 361
Munich, Alte Pinakothek : 119, 164, 257, 261, 263
Munich, Bayerische Staatsbibliothek : 53-55
Munich, exposition *Entarte Kunst* de 1937 : 338, 341, 386
Munich, Palais des Glaces : 326
Munich, Saint-Louis : 317
Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst : 337
Münster, Museum für Kunst und Kultur : 137-138
Muro Leccese, Santa Marina : 184
Mustafa Pacha (Cappadoce), église Saint-Basile : 71
Mustaïr (Grisons) (église Saint-Jean) : 33

Nagasaki : 448-449
Nairobi (Kenya) : 421
Namur : 329
Nanchang : 442
Nancy, musée des Beaux-Arts : 331
Nankin : 442
Nantes : 321, 391
Naples Académie des Beaux-Arts : 436
Naples, Baptistère de Sôter : 16
Naples, Basilica Severiana : 29
Naples, cathédrale San Gennaro : 27
Naples, musée de Capodimonte : 160-161, 245
Narbonne : 36-37, 74
Narbonne, Trésor de la cathédrale Saint-Just : 50, 93
Narga Selassé : 119, 290-291
Naumburg, cathédrale Saints-Pierre-et-Paul : 60
Nea Moni, île de Chios : 84-85
Nebraska, Museum of Nebraska Art : 437
Nesebar, Saint-Georges-le-Mineur : 189
New York : 341, 439
New York, Brooklyn Museum : 321
New York, Christie's : 345
New York, Cloisters : 49, 60, 73
New York, Jewish Museum : 321
New York, Marlborough Gallery : 397
New York, Metropolitan Museum of Art : 81, 95, 124, 131, 224, 227, 256-257, 267
New York, Solomon R. Guggenheim Museum : 360
Nicaragua : 344, 426-427, 429
Nice : 127, 254
Nice, Saint-Nicolas : 370
Nicosie, Agios Ioannis : 281
Nicosie, Musée byzantine : 294
Niedermünster : 54-55
Nijni Novgorod : 371
Nikitari (Chypre), Panaghia Phorbiotissa : 177
Niles (Illinois), St. Isaac Jogues : 438
Nizon, près de Pont-Aven : 344
Northampton, St. Matthew : 389
Novgorod : 86-87, 203, 297-298
Novgorod, Saint-Théodore le Stratélate : 203
Novgorod, Transfiguration : 203
Novo-Valaam (Finlande) : 376
Nowy Zmigród : 378
Nubie : 70-71
Nuremberg : 224
Nuremberg, Germanisches National museum : 224

Odessa : 376
Odzun (Arménie) : 71
Ohrid : 198, 204
Oiso (Japon), Sawasa Miki Kinenkan Museum : 448
Ombrie : 62
Orléans, musée des Beaux-Arts : 270
Orval, abbaye : 342
Oslo : 313
Oslo, Munch Museet : 335
Osuna, collégiale : 265
Otrante, Saint-Pierre : 183-184
Ottawa, musée de la Guerre : 435
Oudabno (Géorgie), monastère : 71

Padoue, baptistère Saint-Jean-Baptiste : 125-126
Padoue, chapelle de l'Arena : 119-120, 153
Padoue, musée diocésain : 147
Padoue, Musei Civici Eremitani : 247-249
Padoue, Santa Maria dei Servi : 212
Palerme, exposition Lux mundi : 404
Palestine : 70, 72, 75, 79, 87, 321, 372
Panamá : 426, 429
Paraguay : 429, 432
Paray-le-Monial, musée du Hieron : 346
Paris : 308-309
Paris, abbaye Saint-Germain-des-Prés : 46
Paris, Académie Julian : 337, 346

Paris, BnF : 48, 55, 57, 97, 101
Paris, Collection Péreire : 25
Paris, École Nationale des Beaux-Arts : 321, 399-400
Paris, église des Invalides : 270
Paris, Galerie de France : 400
Paris, musée Carnavalet : 267
Paris, musée de Cluny : 52
Paris, musée d'Orsay : 321, 323-324, 326, 342, 344-345
Paris, musée du Louvre : 62, 73, 155-156, 163, 215, 248-249, 251, 259, 263, 267-268, 270, 313, 315, 377
Paris, musée du Petit-Palais : 310, 319, 321, 346-347
Paris, musée Gustave Moreau : 316
Paris, musée Picasso : 354-355
Paris, Notre-Dame-Joie-des-Affligés : 375
Paris, Palais de Justice : 329
Paris, Sainte-Geneviève : 375-376
Paris, Sainte-Marguerite : 255
Paris, Sainte-Trinité : 410
Paris, Saint-Germain-des-Prés : 349
Paris, Saint-Jacques-du-Haut-Pas : 406
Paris, Saint-Sulpice : 406
Paris, Saint-Thomas d'Aquin : 411
Paris, Trois Hiérarques : 375
Patmos, monastère Evangelismos : 294
Patrauti : 282
Pavie, San Michele : 59
Pavlo-Obnorsky, monastère : 297
Pavlovsk (Russie) : 261
Peč : 193-195
Pékin : 442
Pékin, université Fu Jen : 446
Péloponnèse : 275
Perm, State Art Gallery : 367
Pérou : 264, 427, 429
Perpignan : 112, 114-115
Perse : 18
Philadelphie, Museum of Art : 168-169, 324-325
Philippines : 440-441
Piémont : 129
Pise : 111
Pise, église Saint-Sixte : 60
Pise, Musée National San Matteo : 112, 163
Pise, Santa Maria del Carmine : 161
Pittsburg, Carnegie Museum : 149
Pkhotreri, église des Archanges : 187
Plateau d'Assy, Notre-Dame-de-toute-grâce : 402-404
Poitiers : 27
Pologne : 164, 277, 364, 378
Pont-Scorff (Morbihan), musée de Grauw : 405
Port-au-Prince : 432
Port Lligat : 395
Porto Viejo (Équateur) : 401-402, 408
Portugal : 419
Pouilles : 183
Prague, cathédrale Saint-Nicolas : 371
Prague, cimetière Olsany, église de la Dormition : 371
Prague, National Gallery Sternbersky Palac : 151
Prato, Palais Alberti : 243
Prilep : 198
Princeton University Art Museum : 170
Priznen, Saint-Georges : 195
Prizren, Bogorodica Ljeviska : 199
Probota : 282-284
Providence (USA) : 389
Pskov : 86, 203, 297, 371, 376

Québec : 418
Qumrân : 18

Radauti : 285
Râmnicul Sarat (monastère) : 285
Ravanica : 193
Ravenne : 376
Ravenne, Mausolée de Galla Placidia : 31, 69
Ravenne, Saint-Apollinaire-in-Classe : 31-33, 69
Recanati , San Vito : 255
Refasa (Syrie du Nord) : 69
Reggio Emilia, cathédrale : 253
Reichenau, Sankt Georg in Oberzell : 101
Reims, cathédrale : 353
Rennes, musée des Beaux-Arts : 242, 261
Rila (monastère) : 364
Rinnagan, St. John's (Irlande, compté de Roscommon) : 43
Ripsima (S., Arménie) : 71
Rome : 19-20, 162, 274, 308-309, 316, 367
Rome, Bibliothèque Vaticane : 45
Rome, catacombe de Pierre et Marcellin : 25
Rome, catacombe de Priscille : 25
Rome, catacombes : 24-25
Rome, Château Saint-Ange : 218, 228
Rome, cimetière de Calliste et de Domitille : 25
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna : 392, 396
Rome, hypogée de Lucina : 25
Rome, Latran, chapelle Sancta Sanctorum : 75
Rome, Saint-Clément : 41, 103-104
Rome, Sainte-Pudentienne : 12, 28-30
Rome, Sainte-Sabine sur l'Aventin : 35, 75, 347
Rome, Saint-Paul-hors-les-Murs : 318-319
Rome, San Lorenzo in Lucia : 253
Rome, San Stefano Rotondo : 33, 69, 74
Rome, Santa Maria Antiqua : 40-41
Rome, Santa Maria degli Angeli : 413
Rome, Santa Maria del Popolo : 253
Rome, Santi Nereo e Achillo : 101
Rome, Vatican, Coll. d'Art Contemporain : 338, 340, 389
Rome, Vatican, les Loges : 321
Rostov (Russie), église de la Résurrection : 278-279
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen : 167, 257, 259, 315-316
Rouen, Bibl. Munic. : 97
Rouen, musée des Beaux-Arts : 215, 217
Roumanie : 364, 367, 375
Roussillon : 60
Rovigo (Larda di Gavello) : 18
Russie (Rous' de Kiev) : 86, 203-204, 298, 364

Sabbas (monastère du mont-) : 274
Saint-Antoine-l'Abbaye : 218
Saint-Antoine-le-Grand (monastère dans le Vercors) : 372
Saint-Denis, musée d'art et d'histoire : 267
Sainte-Croix, abbaye, diocèse de Meaux : 43
Saint-Étienne-de-Tinée, chapelle Saint-Sébastien : 128

Saint-Germain-en-Laye, Chapelle du Prieuré : 346
Saint-Germain-en-Laye, musée départemental : 344
Saint-Guilhem-le-Désert, abbaye : 43
Saint-Hugues-de-Chartreuse, musée d'art contemporain : 401
Saint-Jean-de-Lampadistis : 177
Saint-Jean-en-Royans (Drôme) : 373
Saint-Louis (Missouri) : 306, 308
Saint-Mammas : 177
Saint-Omer, abbaye Saint-Bertin : 49
Saint-Pafnuty, monastère : 297
Saint-Pétersbourg : 361, 368-370
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage : 268, 270, 294
Saint-Privat, chapelle : 347
Salardu, Sant'Andreu : 60
Salles-la-Source (Aveyron) : 95
Salzbourg : 341
Samokov (Bulgarie) : 364
San Francisco : 374
San Gimignano, Museo Civico : 112
San Lorenzo al Volturno (Abbruzes) : 41
San Luis (Colorado) : 411
San Vincenzo al Volturno, église Santa Maria in Insula : 101
Sankt Gallen (Évangéliaire de) : 43
Sansepolcro (Italie), cathédrale : 60
Sansepolcro, Museo Civico : 162
Sant'Andrea della Valle : 241
Santa Croce sull'Arno, Sainte-Croix-et-Saint-Laurent : 60
Santa Rosa (Californie), Saint-Séraphin : 373-375
Santiago Atitlan (Guatemala) : 427
Sardaigne : 127
Sarzana (Ligurie), cathédrale Santa Maria Assunta : 64
Scarperia e San Piero : 212
Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen : 134
Schramberg-Sulgen : 341
Seebüll (Fondation Ada et Emil Nolde) : 336
Sélignac (Ain), Chartreuse : 411
Séoul : 441
Serbie : 182, 193-195, 197, 282
Seslav (monastère S. Nikolay) : 277
Sevan (lac, Arménie) : 189
Séville : 136, 264
Séville, musée des beaux-Arts : 267
Shavey Sion : 70
Sibiu, cathédrale de la Sainte-Trinité : 367
Sienne : 122
Sienne, cathédrale Santa Maria Assunta : 106
Sienne, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo : 121-122
Simbara (Japon) : 449
Sinaï (le mont) : 87, 148, 274
Sinaï (monastère Sainte-Catherine) : 78, 111, 204
Sklaverochori (Crète), Panaghia : 181
Skopje, monastère Marko, Saint Démétrios : 199
Skopje, monastère Saint-André, sur la Treska : 203
Skopsa Crna Gora, Saint-Nicétas : 199
Slavopoulo (Crète), Agios Sergiopoulos : 178
Slovénie : 400
Soest : 353
Sofia : 378
Sofia, Galerie Nationale d'Art : 189
Sofia, Saint-Nicolas-et-saint-Pantaleimon : 187, 189
Sofia, université saint-Clément d'Ohrid : 377
Soleto (Salento), Sant Stefano : 183-185
Soligny, La Trappe : 400
Solovki (Îles) : 364
Sopočani : 193, 195, 198-199
Sousse : 70
Split (Spoleto, en Croatie) : 15, 27
Spolète, église Saints-Jean-et-Paul : 63
Spolète, Museo Nazionale del Ducato : 114
Staro Nagoričane, Saint-Georges : 198-199
Staryi Sambir (monastère Lavrov, Ukraine) : 277
Stemnitsa : 275
Strasbourg : 104
Strasbourg, musée d'art moderne et contemporain : 321-322, 389, 392
Studenica (monastère) : 193, 375, 380
Stuttgart : 46
Suceava : 282
Sucevita : 282
Surpatele : 285
Svaneti, église des Archanges : 189
Sydney : 452
Syrie : 20, 37, 69, 84, 182
Szczecin : 371

Taïwan : 446
Tana (lac, Éthiopie) : 291
Tbilissi, musée des Beaux-Arts : 81
Tchécoslovaquie : 364, 371
Tende (col de) : 127
Tervuren (Belgique) : 419
Texas : 437
Texcoco (Mexique) : 423
Thessalonique : 182
Thessalonique, Saint-Nicolas l'Orphelin : 182
Tibet : 439
Tigray (Éthiopie) : 293, 366
Tilburg, abbaye de Koenigshoeven : 342
Tis Stegis (Chypre), Agios Nikolaos : 177, 189
Tlaxcala (Mexique) : 423
Tokali Kilise (Cappadoce) XX : 82
Tokyo : 148
Tokyo, Musée National : 451
Tolchokovo : 279
Tolède : 54, 250-251
Tolède, Trésor de la cathédrale : 107
Toronto, Art Gallery of Ontario : 268
Toscane : 62, 111, 114
Toulouse : 305
Toulouse, église des Jacobins : 402
Toulouse, Musée des Augustins : 315
Toulouse, Saint-Sernin : 402
Tours : 321
Transsylvanie : 367, 375
Tremado (près Pont-Aven), chapelle : 342
Treviglio (près de Bergame) : 400
Trévise, Casa dei Carraresi : 214
Trieste, Saint Spyridon : 369
Troodos (Chypre) : 177, 280
Troppau : 134
Troyes, musée Saint-Loup : 145, 217
Tunisie : 70, 418
Turin : 127
Tushanwan : 446

Udine : 303, 306
Ukraine : 364, 373, 380
Unterlinden : 64

Urakami (Japon) : 449
Urbino : 256
Uruguay : 429
Utrecht (Pays-Bas) : 91, 405

Valachie : 274, 285
Valencia : 267
Valencienne, abbaye Saint-Amand-en-Pévèle : 47
Van (lac, en Turquie) : 189
Vannes, musée de la Cohue : 316
Varallo, Santa Maria delle Grazie : 129
Vardzia (Géorgie), monastère de la Dormition : 185-186, 189
Varèse (Lombardie) : 404
Varos (Prilep), Saint-Nicolas : 198
Varsovie : 367
Varsovie, musée national : 70, 139
Vatican, pinacothèque : 152
Vatopédi (monastère du Mont-Athos) : 294
Vaux-le-Vicomte : 270
Veeria, Panagouda : 182
Velika Hoča, Saint-Nicolas : 195
Vence, chapelle des Dominicaines : 414
Venezuela : 429
Venise : 154, 279, 294, 400
Venise Ca'd'Oro : 156
Venise, église du couvent de Santa Teresa : 244
Venise, Gallerie dell'Accademia : 245, 247, 250, 308
Venise, Institut d'Études Byzantines : 297
Venise, Palazzo Ducale : 221-222, 243
Venise, Saint-Vidal : 303
Venise, Saint Zacharie : 260
Venise, San Cassiano : 247
Venise, San Giorgio in Alga : 246
Venise, San Lazzaro dei Mendicanti : 248
Venise, San Sebastiano : 249
Venise, Scuola Grande di San Rocco : 247, 249, 253, 308
Veria (Macédoine) : 181
Veria, Panaghia Chaviara : 182
Vérone, Saint-Zénon : 127, 254
Versailles, chapelle du château : 268
Versailles, Galerie des Glaces : 270
Vienne (Autriche) : 134, 136, 375
Vienne, Autriche, ÖNB : 45-46, 106-107
Vienne, cathédrale Saint-Nicolas : 376
Vienne, Kunsthistorisches Museum : 137, 168, 229, 231, 235, 237, 259
Villard-de-Lans : 410
Vintimille : 127
Visoki Dečani : 193, 195, 199
Vitebsk (Biélorussie) : 350
Vladimir, église de la Dormition : 204
Völllklingen (Sarre) : 131
Volokolamsk, monastère Saint-Joseph : 297
Voronet, monastère saint-Georges : 282-283
Voskopoja (Albanie) : 279-280

Washington, Dumbarton Oaks : 72, 152-153
Washington, National Gallery of Art : 209, 220, 224
Washington, saint-Nicolas : 373-374
Washington, Smithsonian American Art Museum : 437
Weimar, église Saints-Pierre-et-Paul : 233
Whampoa : 446
Wimereux, Christ-Ressuscité : 411
Wimereux, Immaculée Conception : 411
Winchester : 96, 98
Winnipeg (Manitoba), cathédrale Saint-Boniface : 435
Wisques, abbaye Saint-Paul : 411
Wittenberg : 136, 233-234
Wroclaw : 371
Würtemberg : 46

Yale : 136, 165, 315-316
Yaoundé : 421
Yaoundé, Notre-Dame-des-Apôtres : 420
Yaroslav (Russie) : 278-279, 376
Yeomans (Don) : 455
Yogyakarta (Java, Indonésie) : 441, 443
Yougoslavie : 364

Zaïre : 420
Zante : 294
Zaum, monastère de la Mère de Dieu : 203
Zémen (Bulgarie) : 189
Zica : 193-194

INDEX DES PEUPLES & PERSONNAGES (HISTORIQUES OU NON) ET AUTRES ACTEURS

Abba Kyrillos VI : 377
Abreha : 293
Adrien Ier, pape : 54
Agnès de Prague : 64
Akbar (empereur) : 439
Albrecht de Brandenburg : 164-165
Alcuin : 54
Aleni (Giulio, s.j.) : 443
Alexandra Feodorovna : 367
Alexandre II (tsar) : 368
Alexandre III (tsar) : 329, 368
Alexandre Jannée : 18
Alexandre le Grand : 18
Alfonso Ier Nzinga Mvemba : 419
Alphonse X le Sage : 107
Ambroise de Milan (saint) : 172
Anastase le Sinaïte : 87
Anastasie Crimca : 285
André (saint) : 149
Angèle de Foligno : 64
Anne d'Autriche : 270
Antoine (saint, le père des moines) : 326, 330, 454
Antonin de Florence : 163
Antonin de Piacenza, pèlerin : 72
Apollinaire : 32-33
Apollon Daphnae : 85
Aragon : 338
Arcadius : 31
Arnaud (Antoine) : 445
Arnulfe de Carinthie : 49, 119
Artois (comte d') : 309
Athanasios l'Athonite : 182
Augustin d'Hippone (saint) : 148, 172

Bacaffa (Bakaffa), roi d'Éthiopie : 288
Bach (Jean-Sébastien) : 400
Bâle (concile de) : 163
Balzac (Honoré de) : 321
Barbey d'Aurevilly : 329
Basile II : 82, 86
Basilide : 25
Baudelaire : 313, 315, 329
Beauharnais (Joséphine de) : 313
Bellarmin : 242
Benoît (saint) : 119, 210
Benoît XII (pape) : 230
Benoît XVI (pape) : 348, 455

Bent (James Théodore) : 366
Bernanos (Georges) : 402
Bernard de Clairvaux : 64, 210, 267
Bérulle : 244
Bill Clinton : 456
Biru Goshu : 366
Bogdan Ier : 282
Bonaventure (Pseudo), *Meditationes vitæ Christi* : 65
Boniface VIII, pape : 172
Bouddha : 440, 454, 458
Boulgakov (Serge) : 376
Bowden (Robert et Sandra, coll.) : 349
Brassaï : 355
Breton (André) : 338
Brigitte de Suède : 65
Brigitte (sainte) : 223

Cajetan (Tommaso de Vio) : 240
Calvin (Jean) : 231, 240
Carthaginois : 18
Catherine d'Alexandrie (sainte) : 135
Cattaneo (Lazare, s.j.) : 442
Ceccon (Claudius) : 432
Cervantès : 392
Cesbron (Mgr, évêque d'Annecy) : 403
Cham : 285
Charlemagne : 43, 49, 53-54, 91
Charles Borromée : 241
Charles le Chauve : 91
Charles VI, empereur : 375
Chavez (Hugo) : 344, 427
Che Guevara : 344, 427
Cheesman (Robert) : 291
Christophe (saint) : 144
Cicéron : 18
Claire d'Assise : 64
Claire de Montefalco : 64, 242
Claudel (Paul) : 342
Clément Ier, saint, pape : 103
Clément XI (pape) : 445
Comnène (dynastie) : 85
Confucius : 443
Constantin Brancovan (Brancoveanu) : 285
Constantin Ier le Grand : 12, 15-16, 18-19, 25-28, 34, 68, 274, 375
Constantin V : 42, 70
Constantin IX Monomaque : 84
Constantin XI : 274
Cortès (Hernán) : 423
Cosme Ier de Médicis : 125, 163
Costantini Celso (cardinal) : 403, 446
Couturier (le père Marie-Alain, o.p.) : 148
Crevel : 338

Dädjazmach Wébe : 366
Danilo II, archevêque de Peč : 194
Dante : 436
Darius Ier : 18
Denis (saint, l'évêque de Paris) : 156
Deseille (Placide, archimandrite) : 372
Desiderius, abbé du Mont-Cassin : 42
Desnos : 338
Di Falco (Mgr, Jean-Michel) : 406
Dionysios de Korseos : 274
Dismas : 16, 21
Dominique (saint) : 144, 163, 247
Dostoïevsky : 338
Dragoch : 282
Drogon, évêque de Metz, fils illégitime de Charlemagne : 91
Dusan : 195, 201

Ecclesius : 32
Égérie (Éthérie) : 26
Éléonore de Tolède : 125
Élie : 32, 275
Élipand, évêque de Tolède : 54
Éluard (Paul) : 338
Emeterius : 54
Ende : 54
Étienne le Grand : 282
Étienne le protomartyr : 185
Etoga (Paul, Mgr) : 421
Eugène IV (pape) : 230
Eusèbe (saint) : 305

Feliciano, martyr : 74
Félix d'Urgel : 54
Fouquet (le Surintendant) : 270
Franck (César) : 151
François d'Assise (saint) : 62, 64-65, 145, 153, 155-156, 267, 423
François de Sales (saint) : 244
François (pape) : 404
François-Joseph (empereur) : 367
François-Xavier (saint, s.j.) : 439, 448
Frédéric le Sage : 233
Freud (Sigmund) : 330

Gabriel (ermite à Kratov) : 201
Gala (femme de Dali) : 395
Galla Placidia : 31
Ganesh : 458
Georges Alexandrovitch : 367
Georges III : 186
Georges (saint, patron de l'Éthiopie) : 288-289
Gero, archevêque de Cologne : 17, 57, 94
Gervais de Tillbury : 60
Gestas : 16, 21
Giraud de Combrie : 60
Giulia (Julie, sainte) : 220
Gounod : 151
Grecs : 18
Grégoire Ier le Grand (pape) : 43, 75, 172
Grégoire l'Illuminateur (saint) : 189
Grégoire VII, pape : 98
Guy de Lusignan : 177

Habsbourg (dynastie des) : 375, 380
Hartwig, moine de l'abbaye de Saint-Emmeran : 55
Haydn : 151
Hélène, la mère de Constantin : 375
Hélène Paléologue : 279
Hélène (sainte) : 13, 21, 25-26
Henri III, roi de France : 163-164
Herrade de Landsberg (ou de Hohenburg) : 104
Hindemith (Paul) : 454
Honorius : 31
Horus : 458
Huesca : 391

Ignace de Loyola (saint) : 160, 244
Innocent Ier (pape) : 29
Irénée de Lyon : 146
Isaïe : 57, 424
Isis : 458
Ivan III : 277
Iyasu II : 291

Jacob : 270
Jacques de Voragine : 64
Jahangir (prince Salim, successeur d'Akbar) : 439
Jarry (Alfred) : 456
Jean Damascène : 240
Jean de la Croix (saint) : 172, 303, 394-395
Jean de Rila (saint) : 364

Jean Hyrcan Ier : 18
Jean II, roi de Chypre : 279
Jean Oliver, duc : 201
Jean (saint, l'évangéliste) : 13-14, 16
Jean-Baptiste : 274
Jean-Frédéric de Saxe : 234
Jean-Paul II, pape : 404, 413
Jensen (Andres Christian) : 441
Jeremiah (patriarche) : 274
Jérôme (saint) : 172, 210, 220, 423
Joachim : 120
Jonah Sysoevich (métropolite de Rostov) : 278-279
Jonas : 138
Joseph d'Arimathie : 14, 16
Joseph, patriarche biblique : 330
Juifs : 18-19
Julienne de Norwich : 64
Jupiter : 29
Justinien, empereur : 68

Kafka : 392
Kesar Grguric : 203
Kostandin Ier : 191
Krishna : 24, 458
Kümmernis : 220-221, 330

Laban : 270
Lacan (Jacques) : 355
Landauer : 229
Lao-Tseu : 458
Laurent de Médicis : 215
Laurent (saint) : 170
Lénine : 365
Leobinus : 60
Léon X (pape) : 240
Leprince-Ringuet (Louis) : 421
Licinius : 28
Lombards : 185
Longinus (le porte-lance) : 16, 21, 25, 35
Lossky (Vladimir) : 375-376
Louis Ier de Bavière : 317
Louis IX (saint Louis) : 107, 177
Louis XIV : 270, 304
Louis XVI : 309, 331, 454
Louis-le-Germanique : 49
Louis-le-Pieux : 45, 53, 91
Louis-Napoléon Bonaparte : 329
Louis-Philippe : 316
Luc, ermite de Phocide : 85
Luc (saint), l'évangéliste : 267
Ludolphe le Chartreux : 65
Lusignan : 279
Luther (Martin) : 229, 231-234, 240

Macchi (Mgr Pasquale) : 406
Macron : 456
Mahsentu : 366
Maigrot (Mgr, vicaire apostolique) : 445
Malraux (André) : 355
Mamelouks : 177
Marcel (Gabriel) : 403
Marguerite de Cortone : 64
Marie (la Mère du Christ) : 16
Marie-Antoinette : 309
Marie-Madeleine : 16, 210
Marko, roi : 199
Marthe Robin : 64
Matteo Ricci : 19
Maxence : 16, 27, 69
Mehmet II : 274
Ménélik Ier : 285
Mentewwab (reine d'Éthiopie) : 291
Métochite (le Logothète) : 120
Michée (prophète) : 178
Milutin : 182
Mirvan III, roi d'Ibérie : 277
Moïse : 32, 137, 148, 178, 285
Muhammad (Mahomet), prophète de l'islam : 87, 351
Mythra : 103

Nadal (père Jérôme, s.j.) : 442-443, 451
Nadar : 329
Napoléon : 308-309, 313, 364
Néron : 19-20
Newton (Kathleen) : 321
Nicéphore de Constantinople : 87
Nicéphore II Focas : 177
Nicodème : 14, 16, 59-60, 92, 137-138
Nicolas II, empereur : 367-368
Nietzsche : 394
Niphonte, saint, évêque de Novgorod : 86
Noailles (comtesse de) : 309
Noé : 285
Normands : 183-184

Olga (la reine) : 86
Orpheos Bakkikos (Dyonisios) : 24
Orwell : 392
Osée le Prophète : 92
Osiris : 458
Otton Ier : 90
Otton II : 90
Otton III : 90

Padre Pio : 64
Paléologue (dynastie) : 177, 183, 195, 198, 203
Panizza (Oscar) : 326
Pantoya (Diego, s.j.) : 442
Parascève (sainte) : 281
Pascal : 445
Pascal II, pape : 103
Passavanti (Jacopo) : 125
Paul (l'Apôtre) : 149, 151, 170, 178, 181
Paul VI, pape : 340, 404, 406
Pavle (patriarche) : 369
Pedro de gante : 423
Péret : 338
Pergolèse : 151
Petitjean (père, m.e.p.) : 449
Petros, évêque de Faras (Nubie) : 71
Petru Rares : 283-284
Phéniciens : 18
Philarète (patriarche de Moscou) : 367
Philippe II, duc de Bourgogne (Philippe le Hardi) : 122, 151
Philippe II, roi d'Espagne : 250, 392
Philippe III, roi d'Espagne : 429
Philippe IV : 264
Philippe le Bon : 131
Philippe Neri (saint) : 305
Philotée de Pskov : 277
Pic de la Mirandole : 208
Pie XII, pape : 342, 446
Pierre (Abbé) : 304
Pierre de Vérone (saint) : 170
Pierre Ier : 298
Pierre le Grand : 365
Pierre (saint) : 13, 19, 137
Pilate : 21
Pio (madame) : 348
Pizzaro (Francisco) : 427
Platon : 389
Polignac (duchesse de) : 309
Ponce Pilate : 19
Poncher (François), évêque de Paris : 155
Poutine : 456
Primo, martyr : 74

Provence (comte de) : 309
Putiphar : 330

Qing (dynastie) : 446

Raban Maur, abbé de Fulda : 45
Raimondello Orsini del Balzo : 184
Ratzinger (Joseph) : 390
Régamey (Pie-Raymond, o.p.) : 347
Renan (Ernest) : 325
Ricci (Matteo, s.j.) : 442-443
Richard Cœur de Lion : 177
Richelieu (cardinal) : 270
Robert le Guiscard : 183
Robespierre : 309
Romain IV Diogène : 199
Romains : 18-19
Romanov (dynastie) : 365
Romuald (saint) : 119

Saba (la reine de) : 285
Saguna (Andreï) : 367
Salomon : 270, 285
Sanche VII, roi de Navarre : 99
Sartre (Jean-Paul) : 247
Satan : 330, 454
Sava (saint) : 193-194, 368
Savonarole : 216, 253
Schiltkrot (Erasmus) : 229
Scrovegni (Enrico) : 120
Scythes : 18
Sébastien (saint) : 147
Séguier (le Chancelier) : 270
Selama (Abuna Säläma) : 366
Seldjoukides (souverains) : 82
Séraphin (père) : 372
Serres (Michel) : 460
Seth (Typhon), : 34
Severus : 32
Sinan Pacah (vizir) : 368
Sirice (pape) : 29, 103
Sixte IV (pape) : 219
Sophie Paléologue : 277
Soupault : 338
Spartacus : 19
Staline : 364-365
Stefan Dusan : 199
Stefan III cel Mare : *voir* Étienne le Grand
Stefan III Uros Decanski : 195
Stefan Nemanja : 193
Stefan Uros I : 195
Stefan Uros V : 199
Stendhal : 313
Stéphaton (le porte-éponge) : 16, 21, 25
Stephen Uros II Milutin : 182, 195, 199
Suarès (André) : 348
Suso (Henri) : 65
Svedomkij (les frères) : 367

Tagore (Abinindranath) : 439
Tamar (reine) : 186
Tang (dynastie) : 441
Témoins de Jéhovah : 19
Templiers : 177
Tewabech : 366
Tewodros II : 366
Théodelinde (reine) : 75
Théodose Ier : 26-27, 29, 34, 457
Théodose II : 29, 31, 33, 70
Théophile : 35
Thomas d'Aquin (saint) : 64, 170
Thomas de Celano : 62, 64
Thomas (l'apôtre) : 438-439
Tikhon (patriarche) : 365
Tillich (Paul) : 355
Tite : 178
Tito : 369
Tokugawa (shogun) : 449
Torrès (Camillo) : 432
Tostat (Alphonse) : 242
Trump : 456
Turoldo (père David-Maria) : 397

Ursicinus : 32
Ursule (sainte) : 135
Ursus : 32, 58
Uta, abbesse du monastère de Niedermünster : 55

Valentinien Ier : 27-28
Valentinien III : 33, 70
Valignano (père, s.j.) : 448
Vallée (Père, o.p.) : 348
Vasco de Gama : 439
Vidil (père François) : 421
Vincent Ferrier (saint) : 220
Vishnou : 458
Vittoria Colonna : 214, 253, 255
Vladimir et Olga : 375
Vladimir Ier (saint Volodymyr) : 367
Vladimir, prince russe : 86
Vukasin, roi de Serbie : 199

Wanli (empereur) : 442
Wasservass (famille) : 132-133

Xénophane : 457
Xi'an (stèle de) : 441-442

Yaroslav Ier le Sage, prince de Kiev : 86
Yaroslav Vsevolodovich : 87
Yuan (dynastie) : 441-442

Zar'a Ya'eqob : 289
Zénon (archimandrite) : 376
Zénon (empereur byzantin) : 177
Zoe, épouse de Constantin IX : 84
Zwingli : 240

INDEX DES TEXTES ET ŒUVRES D'ART CÉLÈBRES (Bibles, Manuscrits et Recueils, Retables, Sculptures…)

Allégorie de la Rédemption : 136-137
Armadio degli Ardenti : 170
Autel des sacrements ou de la Réformation : 234
Autel (ou Retable) Landauer : 229-231

Beatus de Liébana : 52, 54
Bible de Pampelune : 99
Bible de Vienne : 77

Carolins (Livres) : 240
Codex Raboula : 32, 35, 37, 41, 43, 77-78
Codex Rossano : 77
Concordia Caritatis : 65
Croce dipinta di San Damiano : 62, 112
Croix de Gero : 94
Croix de Hlemstedt (ou *de Werden*) : 94
Croix de Muiredach : 56, 58
Crucifix de Fernando et Sancha : 53
Crucifix de la douane : 163
Crucifix d'Erp : 94
Crucifixion au dominicain : 129, 134, 254-255

Dévot Christ de Perpignan : 112, 114, 223

Évangéliaire de Lindau : 50
Évangéliaire de Saint-Gall : 42-43
Évangéliaire de Sinope : 77
Évangéliaire d'Otton III (ou d'Aix-la-Chapelle) : 95-96
Évangile de Malatia : 191
Évangile dit de Zir Ganela : 288
Évangiles de François II : 47

Gothaer Tafelaltar (Retable de Montbéliard) : 235

Heures de Jean de Bedford : 151
Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy : 151
Heures d'Isabelle de Bretagne : 151
Heures Lamoignon : 151
Hortus deliciarum : 104

Kabra Nagast : 285

Lectionnaire de Cluny : 55
Liber des laudibus Sanctæ Crucis de Raban Maur : 45
Linzer Kreuzigung : 134
Lipsanothèque de Brescia : 26

Majesté Battlo : 59-60
Meditationes vitæ Christi : 65
Missel de Cambrai : 102-103
Missel de Stammheim : 98, 100-101

Paix d'Ursus : 58
Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle : 97-98
Physiologus : 127
Polyptyque de Valle Romita : 158
Polyptyque Orsini : 122
Prévost des marchands 1568 (Le) : 267
Psautier Anglo-catalan : 91
Psautier Chludov : 80
Psautier de Grégoire de Nazianze : 80
Psautier de Louis le Germanique : 49, 119
Psautier de Stuttgart : 46
Psautier de Théodore de Césarée : 80
Psautier d'Eadwine : 91
Psautier d'Oswald, ou *de Ramsay* : 96
Psautier d'Utrecht : 90-91
Psautier Harley : 91
Psautier Pantokrator : 80
Psautier Tiberius : 98-99

Reliquaire de Shemokmedi : 81
Reliquaire du Latran : 75, 77
Reliquaire Fieschi-Morgan : 73
Retable de Buhl : 135
Retable de l'Agneau mystique : 160
Retable de Testchen : 312

Sacramentaire de Charles le Chauve (ou de Metz) : 47-48, 102
Sacramentaire de Drogon : 90-92
Sacramentaire de Fulda : 53, 102
Sacramentaire de Gellone : 43-45, 48, 92, 102
Sacramentaire de Lorsch : 55
Sacramentaire de Saint-Evroult : 97, 102
Sacramentaire de Saint-Géréon de Cologne : 97
Speculum Humanæ Salvationis : 65
Stèle de Duvillaun : 58

Talmud : 285
Triptyque d'Adrian Reins : 223
Triptyque des sept sacrements : 170
Triptyque du calvaire : 168

Wehrdener Kreuzigung : 131

INDEX ICONO-THÉOLOGIQUE
(thèmes, sujets et concepts, types iconographiques, motifs)

Abraham : 351, 382
Acathiste (Hymne) : 197, 277
Accouchée du Crucifié (l'Église, par Dieu le Père) : 106
Achéiropoiètes (images) : 59, 64
Adam : 53, 55, 85, 105, 311, 316
Adoration des bergers, des mages : 73
Adventus : 29
Agneau de Dieu : 25, 53, 103, 286
Alpha et Oméga : 56
Ampoules de pèlerinage : 40, 72, 75, 286
Amulettes : 25
Anastasis : 30, 64, 82, 86, 182, 189, 197, 277, 289, 293, 369, 372, 378
Ancre : 24
Anges : 41-42, 49
Anges se lamentant : 119, 121, 124
Annonciation : 73, 83, 86, 109, 122, 129, 197, 223, 291, 313
Antoine de Padoue (saint) : 227
Antoine (saint) : 223
Arbre de Jessé : 282-283
Arbre de Vie (la Croix comme) : 72, 102-103, 107, 109
Arc triomphal : 60
Archange Michel tuant le dragon : 97
Archange Uriel : 87
Archanges Michel et Gabriel : 86
Arma Christi : 134
Arrestation de Jésus : 52, 59, 64, 182, 195, 199, 288
Ascension de la Croix : 71
Ascension du Christ : 32, 49, 52-53, 62-64, 71, 73, 75, 77, 125, 178, 197, 369

Baiser de Judas : 52, 64, 184, 198, 274, 399
Baldaquin : 81
Baptême du Christ : 73, 75, 197, 370, 402
Beatus de Liebana : 54
Bélier : 110
Bible de Pampelune : 99
Bible de Vienne : 77
Bon Larron : 36, 96
Bon Pasteur : 35
Bourreaux : 49, 96-97
Brandea, objet sanctifié par le contact de la Croix : 73
Brebis : 103
Buisson ardent : 283, 351

Caïphe (Christ devant) : 86, 178, 182, 195-196, 274
Calice : 47, 52, 56, 91-93, 102, 105, 110
Calvaire : 14, 54
Calvaires à public nombreux, calvaires peuplés : 115 et suiv.
Calvaires bretons : 15
Calvaires intimes, calvaires mystiques : 144 et suiv.
Canon iconographique : 176, 299
Caricature de crucifix : 33-34
Carnifices (bourreaux) : 20
Catherine d'Alexandrie (sainte) : 227
Cène (la sainte) : 52, 134, 178, 183, 189, 195, 203, 281
Centurion converti : 42, 47, 63, 101, 106, 119, 121, 125-127, 178, 263
Cerf : 103

Chapeau pointu des Juifs : 98
Chemin de croix : 13-14
Chérubins : 291
Choix de l'apôtre Matthias : 77
Chrisme : 12, 16, 24, 26-28, 69, 103
Christ à la pierre froide : 13
Christ aux outrages (ou à la colonne, ou Flagellation) : 64, 178, 183, 198, 201, 283-284, 293, 313
Christ en trône : 77
Christogramme : 16
Christomorphisme (règle du) : 145
Christus patiens : 90, 94, 110-111
Christus triumphans : 90, 94, 112
Christus Victor : 45-46
Chromophobie : 237
Chute de cheval : 10
Circuminsession : 145
Colobium : 15, 37, 41, 45, 54, 59, 74-75, 77-80, 90
Colombe du Saint Esprit : 367-368
Colombes : 103
Communion de Judas : 52
Communion des Apôtres : 86, 370
Communion des saints : 231
Compassio : 64
Compassion du Père : 231
Concile de Chalcédoine (451) : 87
Concile de Florence-Ferrare : 274
Concile de Hieria (754) : 87
Concile de Nicée II : 87, 240
Concile de Trente : 60, 218, 240, 248, 250, 259, 264, 308
Concile de Vatican II : 240
Concile des Cent Chapitres (Stoglav) : 297
Contre-Réforme : 240, 248
Copte (tradition) : 298-299
Corps incurvé du Christ en croix : 80, 85
Couronne de lauriers : 26, 91-92, 103
Couronnement de la Vierge : 158
Couronne(ment) d'épines : 21, 53, 59, 78-79, 242, 267, 288, 293, 308, 366, 400
Crâne d'Adam : 35, 49, 120, 172, 183, 195, 214, 268, 284, 348
Création d'Ève : 109
Création du monde : 98, 104, 109, 127
Credo (texte du) : 91
Croce dipinta : 62
Croix : 9, 14-15
Croix de Saint-André : 15
Croix de Saint-Antoine : 14
Croix gemmée : 29-30, 33, 41, 69, 71
Croix glorieuse : 52
Croix monogrammatique : 16
Croix pectorale : 74
Croix tracée sur le sol : 33
Croix-Trophée : 31
Crucifère (nimbe) : 25
Crucifié aux bras étroits : 151, 244, 348, 353
Crucifié aux yeux clos : 68 et suiv., 86
Crucifié aux yeux ouverts : 36, 40 et suiv., 78
Crucifié avec couronne royale : 56, 60
Crucifié endormi : 115
Crucifié mort : 87 et suiv.
Crucifié souriant : 60
Crucifiement : 8, 13-14
Crucifix : 8, 15
Crucifix d'Erp : 94
Crucifixion trinitaire : 144, 245, 306, 347
Crucifixion-Résurrection : 90, 386, 399, 407, 457
Crurifragium : 20
Crux : 13
Crux capitata : 14, 20
Crux commissa : 14, 20, 35, 122, 131
Crux decussata : 15
Crux immissa : 14, 20-21, 43
Crux nuda : 24-25, 69

Décence (critère tridentin de la) : 240, 242
Déesis : 86, 293
Déploration : 14, 86
Déposition : 13, 82-83, 87, 122, 195-196, 203, 279, 293, 399
Dernières paroles (du Christ en croix, les sept) : 144
Descente aux enfers : 98, 125, 181, 195, 276, 380
Descente de croix : 13-14, 134, 170, 181-183, 197-198, 278, 313
Devotio moderna : 160
Dieu le Père : 137, 145, 178, 245, 267-268, 288, 298, 303, 306, 367-368, 395, 399
Dieu le Père christomorphe : 107, 144
Docétisme : 65, 204, 407-408
Dodekaorton : 293
Dominicain : 153, 156-157
Don de la Loi : 148
Don des clés : 59
Dormition de la Vierge : 85-86, 178, 195, 279, 285, 375
Douleurs de la Vierge (Les sept) : 229

Ecce Homo : 365
Écotée (croix) : 14
Effusion de l'Esprit : 52
Église personnifiée : 56, 81, 91-93, 105-106, 110, 177, 181-182, 191, 194
Emmaüs (Disciples d') : 195
Empalé (crucifié) : 25
Encolpion : 73, 75
Enfance du Christ (évocation iconographique de l') : 83
Enfants (présence d'enfants à la Crucifixion) : 124, 135
Entrée à Jérusalem : 97, 134, 197, 274, 276, 278
Envoi en mission des apôtres : 86
Étienne (saint, le protomartyr) : 155, 313
Eucharistie : 102, 294
Eulogie : 73
Évangéliaire : 96
Évanouissement de Marie : *voir* Pâmoison
Ève : 311

Femme(s) en croix : 221, 223
Figue (geste de la) : 134
Filioque : 184
Flagellation : 13, 184, 288
Flagrum (fouet) : 20
Fleuves du paradis (les quatre) : 25
Forgement des clous : 189
François (saint) au pied de la croix : 119
Fruits de la Passion : 298
Fuite en Égypte : 285, 397
Furca (pendaison à une fourche) : 19

Gemmes magiques : 24-25
Gethsémani : 134, 178, 182, 195, 282, 284
Graffito du Palatin : 33

Hadès (la croix plantée dans le ventre d') : 81
Hématite : 24

Hodegetria (Vierge) : 194
Hospitalité d'Abraham : 351

Ichthus : 25
Iconoclasme (figuration et condamnation de l') : 80
Iconostase : 203-204, 293
Identitaire (symbole) : 20
Idolophobie : 237
Ihesos Christos : 25
Imitatio Christi : 64
Incrédulité de Thomas : 35, 52, 59, 85, 178
Inculturation : 322, 398, 415, 418, 423, 440, 452-453
Inhumation (Mise au tombeau) : 14, 64, 134, 181, 196-197, 288, 293, 313
Islam (Coran) : 87
Ivoire de Londres : 78
Ivoire de Narbonne : 50, 52
Ivoires sculptés : 49, 53

Janséniste (Crucifié) : 244
Jean Baptiste : 279
Jean (l'évangéliste) : 35, 41
Jéphonias : 198
Jérusalem (murs de) : 127-128, 131, 133, 189, 309, 324, 365, 375
Joseph d'Arimathie : 138, 155, 196, 199, 274, 285, 293, 381, 431
Jubé : 60
Judas suicidé : 35
Judas (Trahison de) : 281
Jugement dernier : 109, 120, 128

Khatchkar : 71
Koimesis : *voir* Dormition
Kreuzabnahme : 13
Kreuzabsteigung : 13
Kreuzannagelung : 13
Kreuzaufrichtung : 13
Kreuzbesteigung : 13
Kwerata resu XX : 366

Labarum : 16, 25, 27-28
Lamentation : 14, 122, 178, 182-183, 195-196, 198, 276, 291
Larmes : 106
Larrons (les deux) : 49, 78-79
Lavement des pieds : 85, 134, 178, 181, 195, 274, 281, 291
Lazare (le pauvre) : 382
Lazare (résurrection de) : 197
Lectionnaire de Cluny : 57
Licorne : 46-47
Lion : 46-47, 56, 110
Lionne ranimant ses petits : 157
Longinus (le centurion porte-lance) : 41, 43, 55, 58, 78, 96, 198, 276
Lys, symbole de pureté : 144

Maiestas crucis : 30-31, 71
Main à la bouche, en signe de deuil : 55
Main de Dieu : 32, 52-54, 59, 63, 71, 91, 97, 265
Majesté Battlo : 60
Mandorle, gloire en forme d'amande : 94, 97
Mandylion : 49, 372
Marie et Jean assis au pied de la croix : 152-154
Marie et Jean debout au pied de la croix : 57, 64, 75, 77-79, 81-83, 91-92, 96, 118-119
Marie-Madeleine : 49, 118-121, 128, 281, 305
Meditationes vitæ Christi : 65
Ménologe : 282
Michel (saint, archange) : 303
Mise en croix : . *Voir* Crucifiement
Moïse : 137, 194, 285, 351
Mondialisation du motif : 334
Montée au Calvaire : 14, 181, 195, 201, 276-277, 283-284, 313, 365
Montée du Christ sur la croix : 196, 198, 201, 274, 276, 283
Mort de Dieu : 9
Mort personnifiée : 56, 198 ; *voir* Hadès
Mosaïque : 57, 86
Myrophores au Tombeau : 52-53, 55, 64, 73, 75, 83, 86, 97, 195-196, 198, 276

Nativité : 73, 75, 98, 109, 197, 203, 275, 291, 365
Nicodème : 137, 155, 293, 381, 431
Nicolas de Tolentino (saint) : 227
Nudité du Crucifié : 211-212, 214, 217, 240-241
Nudités (féminines, chasse aux) : 219, 241, 330

Oiseaux (Têtes d') : 47
Onocéphalie, onolâtrie : 34

Pallium : 95
Palmier (croix en tronc de) : 72
Pâmoison de Marie : 106, 121-122, 124-125, 161, 167-170, 293
Pantocrator : 30, 86, 111, 203, 279
Parousie (Seconde) : 71, 109, 230-231
Partage des vêtements du Christ : 199, 203, 277, 283
Pater Noster : 91
Patibulum : 14-15, 19-20, 96
Pélican : 127, 161, 170, 294, 423
Pentecôte : 52, 120, 125, 178, 184, 197
Périchorèse : 145
Perizonium : 15, 21, 37, 42-43, 45, 60, 73, 78, 91-92, 95-96, 120, 122, 136-138
Perizonium transparent : 122, 125-126, 131, 137, 152, 156, 172
Peschitta, bible en syriaque : 77
Phénix : 28
Pierre coupant l'oreille de Malchus : 195-196
Pierre et Paul : 104, 114
Pierres levées : 40
Pietà : 14, 64, 313
Pilate (Christ devant) : 35, 178, 184, 195-196, 198, 201, 274, 276, 281, 283-284, 293
Plaie au côté : 41, 43, 242-243
Plats de reliure en ivoire : 92-93, 96, 101
Pommeaux : 29
Porte de l'enfer : 110
Porte du ciel : 110
Porte-éponge : 41, 157
Porte-lance : 41
Porte-lance recouvrant la vue : 97-98, 124, 157
Portement de croix : 35, 122, 133-134, 293
Porter sa croix : 19
Poutre de gloire : 60, 95
Présentation au Temple : 197, 203
Pressoir mystique : 17, 99
Prière de Jésus à Gethsémani : 59
Procès en paradis : 120
Purgatoire : 244-245, 303

Quadriclaviste (Crucifix) : 96, 242
Quatre fleuves du paradis : 103

Quatre mains (croix à) : 110
Querelle des images : 71, 87, 90

Rédemption : 146
Reniement de Pierre : 35, 86, 178, 196, 199, 274, 283
Ressuscité (Christ) : 63-64, 125, 145
Résurrection de Lazare : 83
Résurrection des morts : 93
Résurrection du Christ : 73, 77-78, 86, 129, 368

Sacré-Cœur : 345, 347
Sacrifice d'Abraham : 148
Sainte-Face : 169, 349, 400
Saintes Femmes au tombeau : 35
Saint-Sang (culte du) : 243, 249, 253, 304
Saint-Suaire : 12, 59
Salvator mundi : 35
Sang coulant des plaies : 47, 49-50, 55, 62, 78-79, 83, 85, 110, 114, 121, 124, 132, 134, 151-152, 156, 158, 163, 170, 172
Sarcophages (reliefs de) : 24-26
Sébastien (saint) : 223
Sedula (ou *Sedile*) : 15, 20, 35, 326
Séraphin crucifié : 64-65
Serpent (au pied de la croix) : 47, 49, 92-93, 311, 316
Serpent d'airain : 137, 233-234, 451
Sessorium : 19
Signe de croix : 8, 15
Signe de la croix (nue) : 8, 15, 24
Simon de Cyrène : 138, 177-178, 196, 198, 281, 284
Skolpos : 12
Soleil et lune : 41-42, 47, 49, 52-53, 55-56, 58, 73, 78-79, 83-85, 92-93, 96, 127, 129
Solitude des trois suppliciés : 167
Solitude du Christ en croix : 253-254
SPQR : 124-125, 127, 131
Stauroclaste : 12
Staurogramme : 12, 16, 27-28
Staurolâtrie : 13, 24
Staurologie : 8, 12
Staurophanie : 12, 33, 249
Stauros : 12-13
Staurôsis : 12
Staurothèque : 13
Stéphaton : 55, 58, 78
Stigmatisation de saint François : 64
Stipes : 12, 14-15, 19-20, 121
Stipes sublimis : 20
Subligaculum : 15, 35-37, 74-75
Suicide de Judas : 196, 277, 283, 291, 294
Suppedaneum : 14-15, 25, 34-35, 42, 78, 92-93, 120-121, 127
Synagogue personnifiée : 56, 81, 93, 105-106, 110, 177, 181-182, 191, 194, 198
Syndon : 12
Syndonolgie : 12

Tau (croix en) : 14, 16, 24, 34
Te Deum : 91
Te igitur (prière du) : 43, 48, 54, 97, 102
Teatralità : 241
Terribilità : 216, 255
Tête du Christ inclinée sur son épaule droite : 49, 65, 91-92, 96, 109
Tétramorphe (ou Tétracéphale) : 31, 190
Thème d'état : 14
Thèmes d'action : 14
Théopaschisme : 87
Thrène : 14, 177, 183, 195, 276, 279
Tiare : 148
Tiare à triple couronne : 172
Titulus : 14, 20-21, 35, 41-42, 47, 49, 53, 55, 63-64, 78-79, 93, 131
Trahison de Judas : 177-178, 183, 195-196, 203, 284
Transfiguration : 32, 197
Triclavisme : 242, 309, 353
Trinité : 144-145
Trinité triandrique : 144-145, 291
Trisagion (chant du) : 43
Trône de grâce : 16-17, 102, 144-145, 173, 229-231, 402
Trophée : 72
Tunique sans couture du Christ (dispute autour, ou tirage au sort de la, ou relique de) : 42, 46, 49, 52, 78, 81, 121, 127, 136, 275
Type hellénistique : 74
Type syrien : 75

Véronique (tenant la Sainte-Face) : 134, 169
Victoire (allégorie de la) : 27, 30
Vie personnifiée : 56
Vierge à l'Enfant : 8, 35, 86, 101, 112
Vierge Hodigitria : 294
Vierge Orante : 86
Vigne (la Croix comme) : 103
Visitation : 73, 144, 197
Voile du Temple déchiré : 57, 83
Volto Santo : 9, 17, 58-60, 90, 95, 218-220

Wilgeforte : *voir* Kümmernis

Xulon : 12

INDEX SCRIPTURAIRE

Ancien Testament
Gn 2,10 : 103
Gn 18 : 353
Gn 39,7-20 : 330

Ex 25 : 455

Dt 21,22-23 : 12, 18, 35, 98, 107

Nb 21,4-9 : 137

1 R 10,4 : 285

Ps 22,1 : 46
Ps 22,7 : 47
Ps 22,13 : 47
Ps 22,17 : 21
Ps 22,18-20 : 47
Ps 22(21) : 12
Ps 22(21),19 : 78
Ps 22,22 : 46
Ps 31(30),6 : 54
Ps 53(52),2 : 458
Ps 73 : 80
Ps 88 : 91
Ps 96,2 : 371
Ps 109,25 : 194
Ps 114-115 : 91
Ps 116 : 91

Is 52,14 : 390, 402
Is 53,4 : 57, 402
Is 53,6-7 : 132
Is 53, 8-9 : 132
Is 53,12 : 132, 194

Jr 11,19 : 83

Ez 1 : 30
Ez 37,1 : 83

Os 13,14 : 92, 99

Ha 3,2-19 : 91

Za 12,10 : 83

Nouveau Testament
Mt 8,17 : 57
Mt 12,38-41 : 138
Mt 14,27 : 402
Mt 16,1-4 : 138
Mt 19,12 : 212
Mt 21,1-11 : 330
Mt 22,14 : 255
Mt 24,29-30 : 31
Mt 26,6-13 : 153
Mt 26,51-52 : 431
Mt 27,3-8 : 196
Mt 27,28 : 330
Mt 27,33-58 : 20
Mt 27,35 : 78
Mt 27,37 : 78
Mt 27,38 : 13
Mt 27,42 : 335
Mt 27,45 : 78
Mt 27,46 : 46, 151, 254
Mt 27,50-51 : 56, 83
Mt 27,51-52 : 57, 263, 366
Mt 27,54 : 121, 224
Mt 27, 57-66 : 21
Mt 28,4.13 : 26
Mt 28,20 : 31

Mc 6,50 : 402
Mc 8,34 : 19
Mc 15,22-41 : 20
Mc 15,24 : 78
Mc 15,34 : 151, 261
Mc 15,36 : 78
Mc 15,39 : 47, 83, 235

Lc 9,23 : 19
Lc 11,29 : 138
Lc 23,33 : 13
Lc 23, 33-49 : 20, 263
Lc 23,42 : 83
Lc 23,43 : 151
Lc 23,44 : 243, 251
Lc 23,46 : 151, 235, 255
Lc 23,47 : 149, 151
Lc 24,39 : 21

Jn 1,29 : 381
Jn 1, 29.36 : 234
Jn 3,1-21 : 59
Jn 3,14-15 : 137
Jn 3,30 : 223
Jn 12,32 : 154, 407
Jn 14,6 : 151
Jn 16,33 : 318
Jn 19,14 : 21
Jn 19,17-37 : 20
Jn 19,18 : 13
Jn 19,19 : 14
Jn 19,20 : 321
Jn 19,25 : 35
Jn 19,26-27 : 21, 52, 83, 85, 151, 311
Jn 19,28 : 151
Jn 19,29 : 78
Jn 19,30 : 151, 265
Jn 19,31 : 157
Jn 19,33-34 : 13, 35, 43, 78, 95, 265, 371
Jn 19,35 : 77
Jn 19,37 : 137
Jn 20,25.27 : 21

Ac 4,11-13 : 137
Ac 22,25 : 19

1 Co 1,18 et suiv. : 12, 24
1 Co 1,23 : 12, 24

Ga 3,13 : 98
Ga 3,28 : 153
Ga 6,14 : 151

Col 1,19 : 33, 371
Col 1,24 : 407
Col 2,3 : 172

Eph 2,13-14 : 371

1 Tm 2,4 : 244

2 Tm 2,12 : 64

He 4,16 : 234
He 7,26 : 56
He 12,3 : 371, 457
He 13,12 : 36
He 13,13 : 457

Ap 7,12 : 33
Ap 22,21 : 33
Ap ?? 26 : 28

Apocryphes
Actes de Pilate : 21, 37, 83
Évangile de Nicodème : 21, 78

Coran
s. 27 : 285

BIBIOGRAPHIE GÉNÉRALE

T. Amodei, *La Passione di Gesù nell'arte Italiana*, Teramo, Edizioni Palombi, 2017

G. Baudler, *Das Kreuz : Geschichte und Bedeutung*, 1ère éd. Düsseldorf, Patmos, puis Paderborn, 1997

Ch. Beutler, *Der Gott am Kreuz. Zur Entstehung der Kreuzigungsdarstellung*, Hamburg, 1986

Fr. Bœspflug, *Dieu dans l'art.* Sollicitudini Nostræ *de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren.* Préface d'A. Chastel, Postface de L. Ouspensky, Paris, Cerf, 1984 ; Id., *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, préface de Roland Recht, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, 2006 ; Id., *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008, 3è éd., préface du cardinal Ravasi, 2017

Fr. Bœspflug, J.-M. Spieser, Chr. Heck, V. Da Costa, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard, 2000

L. Bréhier, *Les origines du Crucifix dans l'art religieux*, Paris, Bloud, 1908

R. E. Brown, *La Mort du Messie. Encyclopédie de la Passion du Christ, de Gethsémani au tombeau. Un commentaire des récits de la Passion dans les quatre évangiles*, 1994 ; éd. fr., préf. de D. Marguerat, trad. de J. Mignon, Paris, Bayard, 2005

G. Cames, « Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous », *Cahiers archéologiques*, 16, 1966

A. Chapelier, *Le Christ nu*, Paris, Éd. du Seuil, 2003

D. W. Chapman, *Ancient Jewish and Christian perceptions of crucifixion*, Tübingen, Germany, Mohr Siebeck, 2008

L. Charbonneau-Lassay, *Le Vulnéraire du Christ. La mystérieuse emblématique des plaies du corps et du cœur de Jésus-Christ*, Paris, Éditions Gutenberg Reprint, 2018

P. Charlier, *Male mort. Morts violentes dans l'Antiquité*, Paris, Fayard, 2009

G. Chauvin, *La Crucifixion. Histoire, iconologie et théologie*, Paris, L'Harmattan, 2011

P. Coda, M. Crociata (éd.), *Il Crocifisso e le religioni. Compassione di Dio e sofferenza dell'uomo nelle religioni monoteiste*, Rome, Città Nuova/Facoltà Teologica di Sicilia, « Collana di Teologia, n° 44 », 2002

John Granger Cook, *Crucifixion in the Mediterranean World*, Tübingen, Mohr Siebeck, « Wissenschafliche Untersuchungen zum Neuen Testament », 327), 2015

Corps Crucifiés, cat. d'expo, Paris, Musée Picasso (nov. 1992 – mars 1993) et Montréal, Musée des Beaux-Arts (mars-mai 1993), Paris/Montréal, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1992

Croce (La). Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), a cura di Boptis Ulianich, avec la coll. d'Ulderico Parenti, coll. int., Naples, 6-11 décembre 1999, 3 vol. [Elio de Rosa editore]

C. Costantini, *Il Croficisso nell'arte*, Florence, Libreria Salesiana, 1911

Crucifixion, Phaidon, 2000, 2007

H. Denzinger, *Symboles et définitions de la foi catholique*, éd. P. Hünermann, J. Hoffmann, Paris, Cerf, 1996

A. Di Bonaventura, *Una croce nell'arte*, in AA. VV., *Terza biennale d'arte sacra. La Croce*, Milano, Electa, 1988

E. Dinkler, *Signum crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967

E. Dinkler, E. Dinkler von Schubert, « Kreuz », *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, t. 2, 1970, 1991, col. 562-590

G. Dufour-Kowalska, *L'Arbre de vie et la croix. Essai sur l'imagination visionnaire*, préface de J. Hersch, Genève, Éditions du Tricorne, 1985

L. Fumagalli, *La Croce dell'informe. Breve storia critica del Crocefisso nell'arte*, six textes, Edizioni Radio Spada, mai 2014 à janvier 2016

G. Gamulin, *The Painted Crucifixes in Croatia*, Zagreb, 1983.

P. Goi (éd.), *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, cat. d'expo., Pordenone e Portogruaro, avril-août 2006

M. Gourgues, *Le Crucifié. Du scandale à l'exaltation*, Paris, Mame-Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », n° 38, 1989 ; nouvelle édition, relecture par J.-L. Souletie, 2010

A. Grillmeier, *Der Logos am Kreuz*, Munich, 1956

L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles, 1941 ; Utrecht, 1947

M. Guinan, *The Franciscan Vision and the Gospel of John: The San Damiano Crucifix*, Franciscan Institute Publications, 2006

E. Haulotte, *Le concept de croix*, Paris, Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », 1991

R. Hausherr, « Volto Santo », *LCI*, t. 4, 1972, 1995, col. 471-472 ; Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gekreuzigten, Diss. Bonn 1963

M. Hengel, *La Crucifixion dans l'Antiquité et la folie du message de la croix*, Paris, Cerf, coll. « Lectio Divina » n° 105, 1981

N. Hepburn, *Cross Purposes. Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion*, Londres, Mascall Gallery and Ben Uri Gallery, The London Jewish Museum of Art 2010

P. Hinz, *Deus homo. Das Christusbild von seinen Ursprüngen bis zur Gegenwart*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1981 ; *Traditio und Novatio in der Geschichte der Kreuzigungsbilder und Kruzifixus bis zum Augang des Mittelalters*

E. Hürkey, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive*, Worms, 1983

G. Jaszai, « Kreuzallegorie », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, 1970, col. 595-600

G. de Jerphanion, *La représentation de la Croix et du Crucifié aux origines de l'art chrétien*, Paris, 1930

C. Juglot, *Le Crucifix*, Paris, Bloud et Gay, 1930

E. Kirschbaum (éd.), *Lexikon der christlichen ikonographie* (= *LCI*) Rome/Freiburg/Bâle, Herder, 1968-1976, rééd. 1994

Chr. Klapisch-Zuber, *Le voleur du paradis. Le Bon Larron dans l'art et la société* (XIVe-XVIe *siècles*), Paris, Alma Éditeur, 2015

P. Krutisch, « Niederrhein. Kruzifixe der Spätgotik. Die plast. Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen des späten 15. und frühen 16. Jh. im Herzogtum Kleve », Diss. Bonn 1986

J. de Landsberg, *L'Art en croix, Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, préface de Didier Martens, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001

J.-P. Lapierre, *Le Musée chrétien. Dictionnaire illustré des images chrétiennes occidentales et orientales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, t. 1, articles « Croix », p. 648-671, « Crucifix », p. 672-683, et « Crucifixion », p. 684-697

H. Leclercq, art. « Croix et crucifix », *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* (*DACL*), III/2, 1914, col. 3045-3131

B. Leder, *Todesstrafe. Ursprung, Geschichte, Opfer*, Vienne / Munich, 1980

Chr. Lefébure, *Croix et calvaires, chefs-d'œuvre de l'art populaire*, Paris, Flammarion, 2004

J. Lipse, *Crucifixions, en trois livres, pour servir l'histoire sainte et profane* (1593), traduit du latin, présenté et annoté par François Rosso, Paris, Arlea, 2018

E. Lucchesi-Palli, G. Jaszai, « Kreuzigung », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, 1970, col. 606-642

F. P. Luiso, « La leggenda de Volto Santo. *Il Volto Santo. Storia e culto* », cat. d'expo, Chiesa dei SS. Giovanni e Reparata, Lucca, 1982

M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel, Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998

J. Mercieca, « La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA [En ligne], 21.1 | 2017

H. Meurer, *Christus im Leiden. Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren*, Kat., Stuttgart 1986

D. Oggioni, *La civiltà del Crocifisso e il significato del Crocifisso*, cat. d'expo, Milan, 2007

T. Okamoto, *L'esthétique et le sacré*, 1971, tr. fr., préface de Pierre Klossowski, Paris, Seghers, 1976

M. Park, « The Crucifix of Fernando and Sancha and its Relationship to North French Manuscripts », *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, n° 36, p. 77-91

E. C. Parker & Ch. T. Little, *The Cloisters Cross, its Art and Meaning*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994.

H. Paulus, « Zur Ikonographie des Gekreuzigten im Mittelalter », Diss. Erlangen, 1948

Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ. Iconographie de la Croix*, Paris, L'Harmattan, 2010

J.-M. Prieur (éd.), *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, Genève, 2004

L. Puppi, *Les Supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du* XIIe *au* XIXe *siècle*, 1990, éd. fr., Paris, 1991

B. Quash, « A Christian Crucifixion : Is the Cross a Symbol for Universal Human Experience ? », N. Hepburn, *Cross Purposes : Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion*, Londres, Ben Uri Gallery, the Jewish Museum of Art, 2010

H. Rahner, « Patristische-theologische Probleme der Darstellung des Gekreuzigten », *Scholastik* 32, 1957, 410-416

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., t. II/2, 1952, p. 462-512

V. Rouchon-Mouilleron, « Crucifixion », dans P. Charron, J.-M. Guillouët, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Age occidental*, Paris, 2009

D. Russo, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge », *Mélanges de l'école française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, t. 96/2, 1984, p. 647-717

S. Kh. Samir, « La Crocifissione di Cristo nel Corano », dans P. Coda, M. Crociata (éd.), *Il Crocifisso e le religioni. Compassione di Dio e sofferenza dell'uomo nelle religioni monoteiste*, Rome, Città Nuova/Facolta Theologica di Sicilia, « Collana di Teologia, n° 44 », 2002, p. 49-84

G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 5 vol, 1968-1991, sp. t. 2 (« Die Passion Jesu Christi »), 1968, sp. p. 98-176 (« Die Kreuzigung Christi »).

M.-Chr. Sépière, *L'Image du Dieu souffrant* (IXe – Xe *siècle*), Préface de Carol Heitz, Paris, Cerf, 1994 ; Ead., « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », dans G. Duchet-Suchaux (éd.), *L'Iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Paris, le Léopard d'Or, 2001, p. 205-251

P. Skubiszewski, *La Croix dans le premier art chrétien*, Paris, Librairie Paul Geuthner, 2002

D. De Smet, « Crucifixion », dans M. A. Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 197-199

Dr P. Thoby, *Histoire du Crucifix, des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, Bellanger, 1959

B. Ulianich (éd.), *La Croce. Iconografia e interpretazuine (secoli I – inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di Studi (Naples, décembre 1999), Naples/Rome, Elio di Rosa editore, vol. 1, 2007

T. Verdon (a cura di), *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, « Le grande mostre della Venaria Reale », Silvana Editoriale, 2010

R. Viladesau, *The Beauty of the Cross : The Passion of Christ in Theology and the Art from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 2005

R. Villeneuve, *Le Musée des supplices*, Paris, 1973 (sp. « Supplices et religions », p. 189-264)

P. Vittorelli (a cura di), *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo*, Montecassino, Abbazzia di Montecassino, 2002

H.-R. Weber, *Depuis ce vendredi-là ? La Croix dans l'art et la prière*, Genève/Paris, 1979

K. Wessel, « Die frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1960, 45-71

A. Williams, *The Church's reception of Jewish crucifixion imagery after the Holocaust*, AGON, http://agon.fi/article/the-churchs-reception-of-jewish-crucifixion-imagery-after-the-holocaust/. Julkaistu 19.12.2015

J. Zänker, *Crucifixæ. Frauen am Kreuz*, Berlin, 1999

BIBLIOGRAPHIES, LÉGENDES DES FIGURES ET NOTES

AVANT-PROPOS

Notes

1. R. E. Brown, *La Mort du Messie. Encyclopédie de la Passion du Christ, de Gethsémani au tombeau. Un commentaire des récits de la Passion dans les quatre évangiles*, 1994 ; éd. fr. Paris, 2005, préf. D. Marguerat, trad. J. Mignon, 1700 p., sp. p. 1039-1048 (1039).

2. Emanuela Fogliadini, spécialiste de l'art byzantin et post byzantin, a rédigé à la demande de François Bœspflug les chapitres 3, 7, 10 et 13.

3. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008 ; 2è éd. 2011 ; 3è éd. 2017, avec une préface du cardinal Gianfranco Ravasi et une postface de l'auteur.

4. Docteur Barbet [de l'hôpital Saint-Joseph à Paris], *La Passion de N. S. Jésus selon le chirurgien*, Paris, 1930 ; Issoudun, Dille & Cie Éditeurs, 5e éd. revue et augmentée, 1950.

5. Fr. Bœspflug, « La Conversion de Paul dans l'art médiéval », in J. Schlosser (dir.), *Paul de Tarse* (Congrès de l'Acfeb, Strasbourg, 1995), Paris, Cerf, « Lectio divina, 165 », 1996, p. 147-168 ; Id., (La conversion de Paul dans l'art. Exégèse discursive et exégèse picturale », dans Id., *Les Théophanies bibliques dans l'art médiéval d'Occident et d'Orient*, Genève, Droz, coll. « Titre courant, n° 48 », 2012, p. 433-494 ; « La conversion de Paul dans l'art des XIXe et XXe siècle. Sur l'évolution récente de l'art d'inspiration biblique », conférence (inédite), Lyon, Biennale d'Art Sacré Actuel, 25 novembre 2017.

6. Fr. Bœspflug, « La crucifixion déportée. Sur la sécularisation d'un thème majeur de l'art chrétien », dans J.-M. Husser (dir.), *Religions et modernité*, Actes de l'université d'automne de Guebwiller, 27-30 octobre 2003, « Les Actes de la Desco », CRDP de l'Académie de Versailles, 2004, p. 141-161.

7. Telle la représentation de la Quinzième station du Chemin de Croix d'Huberto Maestas à San Luis dans le Colorado : Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Ressuscité. La Résurrection du Christ dans l'art d'Orient et d'Occident*, Paris, Fleurus Mame, 2016, p. 150-153 ; Fr. Bœspflug, « La Crucifixion dans l'art d'Occident depuis 1945 : Crucifixion-Résurrection », conférence à la Bibliothèque de Lyon, La Part-Dieu, le 20 mars 2018 (inédite).

8. Cette façon de classer cinq arts selon un double critère, de matérialité décroissante et d'expressivité croissante, est due à Hegel, dans son *Esthétique* (1835-1838), qui nomme en premier l'architecture, en quatrième position la musique et en cinquième la poésie. Par la suite, la danse a été promue au sixième rang.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notes

1. Marsyas est un satyre qui, dans un moment d'*hybris*, défia Apollon dans un concours de musique devant neuf muses. Il perdit et fut puni en étant torturé, fixé à un arbre ; voir *Le Supplice de Marsyas*, statue en marbre du Ier ou du IIe siècle conservée au Louvre.

2. M. Gourgues, *Le Crucifié. Du scandale à l'exaltation*, Montréal, Bellarmin, 1989 ; Paris, Mame-Desclée, 2010.

3. Par exemple : mosaïque de Hosios Loukas, voir *infra*, chap. 3, fig. 18 : l'inscription grecque « *hè staurôsis* » est lisible, en deux parties, au-dessus du bras horizontal de la croix.

4. Pas d'article « staurologie » dans le Corpus de l'*Encyclopaedia Universalis* (24 tomes) de 2008, ni dans le Thesaurus (5 tomes). Il est vrai que dans cet outil monumental, il n'y a d'article ni à « Croix » ni à « Crucifixion ». L'article « Croix (La) » du Thesaurus porte sur le quotidien du même nom, auquel succèdent une série de renvois à « Croix (symbolisme de la) », puis, comportant un renvoi à « Roman (art ») », et les articles « Croix-de-feu », « Croix gammée » et « Croix-rouge »...

5. Elle est décrite par Lactance ; voir P. Skubiszewski, p. 12.

6. Fr. Bœspflug, « Lettre ouverte à un citoyen suisse guide de montagne et "stauroclaste" (pourfendeur de croix) », *Itinéraires. Recherches chrétiennes d'ouverture*, 73, hiver 2010-2011, p. 11-13.

7. J.-P. Lapierre, p. 654. Parmi les staurothèques les plus célèbres, toutes relativement tardives (elles sont postérieures au IXe siècle), signalons celle dite « de Fieschi Morgan », conservée à New York, celle de Limbourg-sur-la-Lahn, celle de Nicéphore II Phocas (à Cortone en Italie), et les Triptyques de Liège, et de Stavelot.

8. J.-P. Lapierre, p. 684-686.

9. Chacun de ces concepts de l'histoire de l'art germanophone a droit à un article dans le *LCI* (le *Lexikon der christlichen Ikonographie* de Kirschbaum et Braunfels), t. 2, sans parler de l'article *Kreuz*, fort bien documenté, et d'un autre encore, *Kreuzallegorie*, sur lequel nous reviendrons.

10. Pas d'article « Croix », ni « Crucifixion », dans le X. Barral i Altet, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Presses universitaires de Rennes, 2003 ; dans P. Charron, J.-M. Guillouët, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009, l'article « Crucifixion » ne définit pas la notion du point de vue iconographique ; nous songeons aussi au titre un peu étrange de l'un des livres les plus récents sur ce sujet dans l'édition francophone, celui de Jacques de Landsberg, *L'Art en croix, Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, 2001, qui nous conduit à préciser que notre ouvrage ne porte pas sur la Crucifixion comme « thème », mais comme « sujet ».

11. M. Schapiro, *Words, Scripts and Pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller, 1996 ; tr. fr. *Les Mots et les Images*, préface de Hubert Damisch, Paris, Macula, 2000. La distinction entre thèmes d'action et thèmes d'état occupe les chap. 2 et 3 de l'ouvrage.

12. Telle celle de Max Klinger, voir *infra*, chap. 11, VI/2 ; Landsberg, p. 30.

13. « Kreuz », dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, 1970, col. 562-590, sp. 569-570 ; J.-P. Lapierre, p. 650-653.

14. Chr. Lefébure, *Croix et calvaires, chefs-d'œuvre de l'art populaire*, Paris, Flammarion, 2004.

15. M.-Chr. Sepière, chap. 1.

16. Sur cette vision, voir P. Maraval, p. 59 et suiv.

17. L. W. Hurtado, *The staurogram in early christian manuscripts: the earliest visual reference to the crucified Jesus?* in *New Testament Manuscripts: Their Text and Their World*, ed. Thomas J. Kraus and Tobias Nicklas, « Texts and Editions for New Testament Study, 2 », Leiden, Brill, 2006, p. 207–226.

18. Lactance, *De morte persecutorum*, 40.

19. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, Paris, Bayard, 2017, p. 172-176, 187-191, 203-215, etc.

20. Nous faisons par exemple une place aux Trônes de grâce du retable de Chambéry (chap. 6, I/1), à l'Autel Landauer de Dürer (chap. 8, III/1)

21. Notamment celle de H. Leclercq, « Croix et Crucifix, I. Le supplice de la croix », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3045-3048 ; R. Villeneuve, *Le Musée des supplices*, Paris, 1973 (sp. « Supplices et religions », p. 189-264) ; L. Puppi, *Les Supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XIIe au XIXe siècle*, 1990, éd. fr., Paris, 1991.

22. R. E. Brown, *La Mort du Messie. Encyclopédie de la Passion du Christ, de Gethsémani au tombeau. Un commentaire des récits de la Passion dans les quatre évangiles*, 1994 ; éd. fr., préf. de D. Marguerat, trad. de J. Mignon, Paris, Bayard, 2005, 1700 p., sp. p. 1039-1048 ; voir sa biblio sur le sujet, p. 976-978 ; voir aussi J. de Landsberg, *L'Art en croix*, op. cit., p. 11-13.

23. Nicu Haas, « Anthropological Observations on the Skeletals Remains from Giv'at ha-Mivtar », *Israël Exploration Journal*, XX/12, 1970, p. 49 s. ; Brown renvoie à une riche littérature à ce sujet, entre autres à H.-W. Kuhn, « Zum Gekreuzigten von Giv'ar ha-Mitvar. Korrekture eigenes Versehens in der Erstveröffentlichung, *Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft*, 69, 1978, p. 118-122 ; id., « Die Kreuzestrafe während der frühen Kaiserzeit », *Aufstieg und Niedergagng der Römischen Welt* (: *ANRW*), II/25.1, 1982, p. 648-793 ; J. Briend, « Le Crucifié de Jérusalem », dans *Le Monde de la Bible*, n° 2, janv.-février 1978 ; repr. *Le Monde de la Bible* n° 224, 2018, p. 144.

24. Une équipe de chercheurs des universités de Ferrare et de Florence vient de publier dans la revue *Archaeological and Anthropological Sciences* les résultats de diverses analyses anthropologiques.

25. Cicéron, *In Verrem*, 64, 66, cité dans *DACL*, art. cité, col. 3045 et 3046, n. 6 et 13.

26. H. Leclercq, art. cité, col. 3046-3047.

27. L'épisode est raconté par Flavius Josèphe dans *La Guerre des Juifs*, I, 4, 6 ; § 97.

28. David W. Chapman, *Ancient Jewish and Christian Perceptions of Crucifixion*, Mohr Siebeck, 2008.

29. Le nu, qui fait partie des catégories et des évidences de l'art en Occident, est proprement impensable ailleurs, par exemple en Chine : voir le livre de François Jullien sur l'interdiction absolue de la représentation du nu en Chine (Fr. Jullien, avec des photographies de Ralph Gibson, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000).

30. M. Hengel, *La Crucifixion*, Paris, Éd. Du Cerf, « Lectio divina », n° 105, 1981 ; Chr. Piette, *Lumière sur les Témoins de Jéhovah*, Éditeurs de littérature biblique, 1994, p. 157-162.

31. H. Leclercq, art. cité, col. 3047.

32. H. Leclercq, art. cité, col. 3047.

33. M. Hengel, *La Crucifixion dans l'Antiquité et la folie du message de la croix*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Lectio divina, n° 105 », 1981, p. 48.

34. P. Barbet, *La Passion de Jésus-Christ selon le chirurgien*, 1930 ; Paris, Médiaspaul, 2000

35. R. Brown, p. 1041.

36. Voir le tableau de Landsberg, p. 17. Pour un récit simplifié de la crucifixion tenant de la tradition diatessaronique, voir Landsberg, p. 18 C.-19 A.

37. R. Brown, p. 1040.

38. R. Brown, p. 1042.

39. Mc 15, 39 ; Mt 27, 54 ; Lc 23, 47) ; Sepière, p. 95.

40. R. Brown, p. 1044 s.

CHAPITRE 1..... P. 22

Bibliographie

T. Carruth, *The « missing » Crucifixion in Early Christian Visual Images*, Nashville, Lipscomb University, 2003.

J. Daniélou, « Le symbolisme cosmique de la Croix », *La Maison Dieu*, 75, 1963, p. 23-36.

F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptsadt des spätantiken Abendlandes, I. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969.

A. Delatte, Ph. Derchain, *Les Intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, 1964.

Ph. Derchain, « Die älteste Darstellung des Gekreuzigten auf einer magischen Gemme des 3. (?) Jh. », *Christentum am Nil*, 1964, p. 109-113.

E. Dinkler, *Signum crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967.

S. Heid, « Kreuz », *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 21, 2006.

G. de Jerphanion, *La Voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, p. 138-164.

G. Schiller, « Die frühesten Darstellungen und ihre Weiterentwicklung in der byzantinischen Kunst bis zum 12. Jahrhundert », in *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, t. 2 (*Die Passion Jesu Christi*), 1968, sp. p. 98 et suiv.

P. Skubiszewski, *La Croix dans le premier art chrétien*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 2002.

J. Spier, *Late antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden, 2007.

J.-M. Spieser, « The Representation of Christ in the Apses of Early christian Churches », *Gesta*, 37/1, 1998, p. 63-73

M. Sulzeberger, « Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens », *Byzantion* 2, 1925, p. 337-448.

F. Tristan, *Les Premières Images chrétiennes*, Paris, Bayard, 1996.

H. W. van Os, G. Jaszai, « Kreuzlegende », *LCI*, t. II, col. 642-648.

Légendes des figures

Figure 1 : *Gemme magique en jaspe*, provenant de Gaza, IIIe siècle (?) ; Londres, British Museum

Figure 2 : *Relief de sarcophage*, IVe siècle ; Rome, Museo Pio Cristiano, sarcophage n° 164

Figure 3 : *L'empereur Valentinien tenant le labarum*, pièce de monnaie, fin du IVe siècle ; Paris, BnF

Figure 4 : *Mosaïque avec staurogramme*, vers 400 ; Naples, San Giovanni in Fonte, voûte du baptistère

Figure 5 : *Mosaïque avec triple chrisme*, fin Ve ou début VIe siècle ; Albenga, voûte du baptistère

Figure 6 : *Mosaïque*, vers 420 ; Rome, abside de l'église Sainte-Pudentienne

Figure 7 : *Mosaïque ;* Ravenne, mausolée de Galla Placidia

Figure 8 : *Mosaïque d'abside ;* Ravenne, Saint-Apollinare-in-Classe

Figure 9 : *Graffito*, IIIe siècle ; Rome, mont Palatin

Figure 10 : *Relief d'ivoire*, vers 420 ; Londres, British Museum

Figure 11 : *Relief*, bois de cyprès, les trois croix du Calvaire, 30 x 40 cm avec cadre, vers 430 ; Rome, porte de la basilique Sainte-Sabine, battant de gauche

Notes

1. M. Sulzeberger, « Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens » ; G. de Jerphanion, *La Voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, p. 138-164. Ces deux auteurs sont cités par X. Levieils, *Contra Christianos : la critique sociale et religieuse du christianisme des origines au concile de Nicée (45-325)*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012, p. 315.

2. Telle celle dont parlent L. Ouspensky, Vl. Lossky, *Le Sens des icônes*, p. 168 : « vers la fin du IVe siècle, Prudence, en décrivant dans un poème les peintures murales d'une église, parle d'une scène de crucifixion [*Dittochaeum* ; PL 60, 108] ».

3. Tertullien, *Apologétique* 16, 6-8 ; *Aux Nations*, I, 12 ; Minucius Felix, *Octavius* 9, 4 ; 12, 4 ; 29, 6-7.

4. Les refus systématiques explicites, comme celui des Pauliciens, sont l'exception (M.-Chr. Sepière, 13, note).

5. Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 44, déclare avec assurance que cette absence de la Crucifixion dans le premier art chrétien aurait été « reconnue par les spécialistes comme la conséquence d'une décision sciemment concertée », sans apporter le moindre indice historique de ladite décision. Le texte apocryphe cité p. 45, note 2, a toute chance d'être très tardif et ne recouvre en tout état de cause aucune « décision sciemment concertée ».

6. Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 39-55, recense pas moins de dix hypothèses susceptibles d'expliquer ou d'éclairer l'absence durable de toute représentation de la Crucifixion au cours de premiers siècles de l'ère chrétienne.

7. Tel H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3046-3047, qui y voit la principale explication de sa non-représentation par les chrétiens durant quatre siècles.

8. P. Skubiszewski, p. 13.

9. H. Leclercq, « Croix et crucifixion. III. Gemmes chrétiennes », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3048-3050.

10. *LCI*, II, 1969, col. 607.

11. YIE || ΠAT|HPIH||COYX|PICTE ; Ph. Derchain, « Die älteste Darstellung des Gekreuzigten auf einer magischen Gemme des 3. Jh. », dans K. Wessel (éd.), *Christentum am Nil*, Recklinghausen, 1964, p. 109-113 ; du même avis, J. Spier, *Late antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden, 2007, n. 443, légende p. 74 : « the earliest surviving representation of Jesus on the cross ». Voir encore A. Delatte, Ph. Derchain, *Les Intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, 1964, p. 283 et suiv., n° 408, ce qui a été mis en doute par E. Dinkler, *Signum Crucis*, Tübingen, 1967, p. 75 et suiv. Les autres gemmes ont une datation qui oscille entre les IIIe et Ve siècles. Une gemme du British Museum montre le Christ debout sur le sol, dans une attitude qui rappelle le relief de Sainte-Sabine (voir III/3) ; à côté du Christ, une douzaine de petites figures (repr. dans P. Thoby).

12. Cette attribution est par ailleurs problématique si l'on doit se fier à ce passage, où Irénée rapporte l'opinion selon laquelle la christologie basilidienne, reprenant celle du gnosticisme docète, aurait enseigné que ce ne fut pas l'Intellect envoyé par le Père mais un certain Symon de Cyrène qui aurait été crucifié.

13. F. Tristan, *Les Premières Images chrétiennes*, p. 564 ; Ph. Péneaud, p. 53.

14. Ph. Péneaud, p. 96.

15. H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3066.

16. J. H. Middleton, *The Lewis collection of gems and rings of Corpus Christi College*, 1892, p. 84, cité par H. Leclercq, *ibid.*

17. H. Leclercq, « Croix et crucifixion. V. La croix dans les catacombes », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3056-3059.

18. Sur l'ensemble des signes qu'il dénomme « la Croix voilée » (ancre, arche, mât, voile, ascia, thav, tau, etc.), voir Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 56-67.

19. H. Leclercq, « Croix et crucifixion. VI. Monuments avant Constantin », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3059-3060.

20. Voir aussi le sarcophage n° 171 du Museo Pio Cristiano du Vatican, daté « vers 350 » ; P. Skubiszewski, *La Croix dans le premier art chrétien*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 2002, p. 28 ; Ph. Péneaud, p. 79-82.

21. E. Dinkler, E. Dinkler von Schubert, « Kreuz », *LCI*, t. 3, col. 565 ; « pour la période qui marque la formation de l'art chrétien et qui va du début du IIIe siècle au milieu du siècle suivant, nous ne connaissons aucune représentation qui rende directement l'instrument du supplice du Sauveur. » (P. Skubiszewski, p. 14-15) ; M. A. Crippa, M. Zibawi, p. 106 ; p. 161 est citée une image du douloureux supplice, mais laquelle ? Voir J.-M. Spieser, *Images du Christ* : « dans le cubiculum de la catacombe de Pretextat connu sous l'appellation de "cubiculum de la *Coronatio*", on trouve une scène interprétée comme représentant le Couronnement d'épines, ce qui, précisément, est à l'origine de la dénomination de la chambre où elle est représentée. Après de nombreuses hésitations et discussions, l'accord semble se faire à la fois sur le sens de cette image dont l'interprétation traditionnelle paraît vérifiée et sur une date qui, suggérée par la topographie, serait la première moitié du IIIe siècle (V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, *Katakomben*, p. 124 ; Nestori, *Répertoire*, p. 91, n° 3 ; F. Bisconti, *Coronatio*. Sur la catacombe de Prétextat, mise au point de Barbini, *Catalogue*, p. 187-192. Pour l'étude topographique : F. Tolotti, *Ricerca dei luoghi venerati nella Spelunca Magna di Pretestato*, *RAC* 53, 1977, p. 7-102. F. Bisconti, *loc. cit.*, p. 20 et p. 33-34, confirme la date "haute" de cette zone). » « L'arrestation du Christ se trouve sur les sarcophages dits de la Passion qui apparaissent vers le milieu du IVe siècle » [...] « On peut encore citer la scène de la Flagellation qui semble impliquée par un quatrain de Prudence » [...] « Sans vouloir refaire ici l'histoire de ces scènes, il n'est quand même pas indifférent de rappeler que les ouvrages de référence considèrent qu'en dehors du sarcophage déjà cité et, peut-être, de la fresque de la catacombe de Pretextat, le Couronnement d'épines n'est pas attesté avant l'an 1000, tandis que les exemples connus les plus anciens de la Flagellation sont du IXe siècle. »

22. H. Leclercq, « Croix et crucifixion. IX. Constantin », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3062-3064 et « XI. Représentations du IVe au VIe siècles », *ibid.*, col. 3065-3079, sp. 3064-3065.

23. H. Leclercq, « Croix et crucifixion. X. Abolition de la crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 00-00.

24. *Peregrination Egeriae*, 37 ; Lectionnaire arménien ; voir A. Renoux, dans *Muséon*, 74, 1961, p. 361-385, cité dans G. Schiller, t. 2, p. 98-99.

25. P. Skubizewski, p. 36.

26. H. W. van Os, G. Jaszai, « Kreuzlegende », *LCI*, t. II, col. 642-648.

27. Eusèbe de Césarée, *Vita Constantini*, I, 31, cité par P. Maraval, p. 153.

28. P. Maraval, p. 381 (qui renvoie à RIC VII, p. 572 : Constantinople, n° 19).

29. *The Image of Christ*, n° 18.

30. L. Brehier, « Les mosaïques murales à fond d'azur », *Études byzantines* 3/1, 1945, p. 19-28 (23-24) ; F. Van der Meer, *Die Ursprünge*, fig. 38.

31. Sur cette *domus cristiana* et le rôle de l'iconographie liée l'administration du baptême en ce lieu, voir l'essai de reconstitution de E. Fogliadini, *Revue des sciences religieuses*, 92/4, 2018, p. 451-497.

32. J.-L. Maier, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964 ; Description chez Mezoughi, p. 271 ; F. Van der Meer, fig. 38 ; Monfrin, 1995, p. 665 ; Ph. Péneaud, p. 83-85.

33. C. Musso Casalone, « Note sul Battistero di Albenga », *Arte lombarda*, 8, 1963, p. 103-110 ; M. Marcenaro, *Il battistero paleocristiano di Albenga. Le origine del cristianesimo nella Liguria marittima*, Recco, 1994 ; Toscano, t. I, p. 486, cite une représentation comparable dans une église de Gaza en Palestine ; Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 92-93.

34. J.-P. Caillet, « Représenter la divinité de Jésus », *LMB*, 147, novembre-décembre 2002, p. 46-51 (48).

35. Ap 1,8 : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, dit le Seigneur Dieu, il est, il était et il vient, le Maître de tout » ; voir aussi Ap 21,6 et 22,13 : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le commencement et la fin. »

36. P. Skubiszewski, p. 36 ; P. Maraval, *Constantin le Grand. Empereur romain, empereur chrétien (306-337)*, Paris, Tallandier, 2011, 2014.

37. P. Maraval, p. 381 (qui renvoie à RIC VII, p. 572 : Constantinople, n° 19).

38. *The Image of Christ*, n° 18.

39. P. Skubiszewski, p. 41.

40. P. Skubiszewski, p. 37.

41. P. Skubiszewski, p. 43.

42. P. Skubiszewski, p. 37.

43. P. Skubiszewski, p. 38.

44. J.-M. Spieser, 1998.

45. A.-O. Poilpré, p. 77, note 1 ; Saxer, p. 18 : l'adjectif *pudentiana* est formé sur le nom de Pudens, à qui appartenait le bâtiment où s'est installé le *titulus*. Il s'agissait donc, à l'origine, de l'église de Pudens, et non de celle de Pudentienne, l'une des deux filles de Pudens (l'autre est Praxède). *Pudentiana* aurait par la suite été lu comme un substantif et compris comme le nom de la fille du fondateur. La vie de la sainte, qui remonte au VIe siècle, a sans doute pris forme sur cette méprise. La connexion entre elle et la basilique de Pudens n'est pas antérieure à la rédaction de sa vie.

46. M. G. Muzj, *Grabar*, p. 210, citant A. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 205, qui relève qu'Ajnalov fut le premier, en 1895, à faire le rapprochement.

47. P. Maraval, p. 254.

48. W. F. Schlatter, « The Two Women in the Mosaic of Santa Pudenziana », *Journal of Early Christian Studies*, 3, 1995, p. 1-24.

49. A. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 202-206.

50. C'est l'interprétation courante (M. A. Crippa, M. Zibawi, p. 285). Mais l'apôtre de gauche porte un livre ouvert avec *Liber generationis* : ce devrait donc être Matthieu.

51. A.-O. Poilpré, p. 80, présente cette hypothèse qui se rattache elle-même à l'interprétation habituelle (p. 80). Cette lecture semble avoir été celle de A. Grabar, à en croire M. G. Muzj, *Grabar*, p. 209 ; Pietri, p. 1586-1587.

52. Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, III, 11, 7-8, SC 211, p. 159-171.

53. P. Skubiszewski, p. 47.

54. Sur ces pommeaux, voir P. Skubiszewski, p. 39 ; T. Jülich, « Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert », *Aachener Kunstblätter*, 54-55, 1986-1987, p. 99-258.

55. J. Flemming, *Der Lebensbaum*, Iéna, 1963, cité par P. Skubiszewski, p. 39. Ignace d'Antioche et Justin ont déjà fait ce rapprochement entre croix et Arbre de V^e^.

56. P. Skubiszewski, p. 39-40.

57. A.-O. Poilpré, p. 71. Pour cet auteur, cette mosaïque permet de dire qu'« au Ve siècle, à Rome, puis à Ravenne, prend forme l'iconographie de la *Majestas Domini*, représentant le tétramorphe autour du Christ ». P. Skubiszewski, *Majestas*, en revanche, refuse de classer cette mosaïque parmi les *Majestas Domini stricto sensu*. On peut effectivement douter de pouvoir parler ici d'une association entre Christ et tétramorphe : d'une part, c'est à la croix qu'est associé le tétramorphe, plus qu'au Christ ; par ailleurs, ce registre haut serait postérieur au registre inférieur (et d'une autre conception ?). La réponse à ces deux objections se trouve chez A.-O. Poilpré, p. 75.

58. A.-O. Poilpré, p. 73, en note, et sans référence ; voir peut-être chez P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, Paris, Cerf, 1985.

59. Cyrille de Jérusalem, PG 33, col. 1165-1179, cité par A.-O. Poilpré, p. 82.

60. S. Bottari, *Treasures of Christian Art. Ravenna; The Mausoleum of Galla Placidia*, Bologne, 1966 ; G. Bovini, *Ravenna Mosaics*, New York-Greenwich, 1956 ; F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958 ; P. L. Zovatto, *Il mausoleo di Galla Placidia; architettura e decorazione*, Ravenne, 1968 ; A.-O. Poilpré, p. 108.

61. Un autre chercheur, Maria-Anna Girleanu, parle de huit cents étoiles : je n'ai pas recompté, mais les deux chiffres ont à voir, l'un en creux et l'autre en plein, avec le huit qui symbolise la plénitude eschatologique. Il est présent aussi dans l'architecture (huit colonnes, huit côtés du baptistère) et dans les représentations symboliques : la large croix acclamée par huit apôtres du mausolée de Galla Placidia à Ravenne symbolise le Christ au centre de la voûte.

62. Ph. Penéaud, *Les Quatre Vivants*, Paris, 2007, p. 109.

63. P. Thoby, n° 13.

64. Bon cliché sur une double page dans G. Bovini, *Ravenne, Art et histoire*, Ravenne, 1979, p. 90-91.

65. D'après J. Wilpert cité dans W. Weber, p. 48-49, le caractère symbolique de cette Transfiguration suffirait à établir que le sujet était déjà répandu au Ve siècle. Le présupposé d'un tel raisonnement est qu'un sujet, dans l'art, ne saurait débuter sous forme symbolique ; J.-M. Spieser, « The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches », in *Gesta*, vol. 37/1, 1998, p. 63-73 (70) ; Fr. Bœspflug, *Les Théophanies bibliques dans l'art d'Occident et d'Orient*, Genève, Librairie Droz, 2012, chap. VI (« Sur la Transfiguration dans l'art médiéval d'Occident »), p. 307-343, sp. p. 311-312.

66. E. Dinkler, *Das Apsismosaïk von S. Apollinare in Classe*, Cologne, 1964, pl. 6, et p. 87-100 ; C. Müller, « Das Apsismosaïk von S. Apollinare in Classe. Eine Strukturanalyse », *Römische Quartalschrift*, LXXV, 1980, p. 11-50. Si l'iconographie de cette œuvre ne se retrouve nulle part, le lien qu'elle établit entre la Transfiguration et l'eschatologie est souvent illustré en Occident, du Psautier d'Utrecht à la chapelle de la cathédrale de Cracovie.

67. M. G. Muzj, *Grabar*, p. 188 et suiv. et p. 208.

68. M. G. Muzj, *Grabar*, p. 208, renvoyant à A. Grabar, MA, II, p. 196.

69. Références patristiques dans P. Skubiszewski, p. 50 ; J. Daniélou, « Le symbolisme cosmique de la Croix », *La Maison Dieu*, 75, 1963, p. 23-36.

70. Est-ce bien le sens de *Lichtvision* en allemand ? Ainsi chez G. Schiller, t. I, p. 157, peut-être inspirée de Benz.

71. P. Skubiszewski, p. 51.

72. P. Skubiszewski, p. 44.

73. P. Thoby, n° 12.

74. P. Skubiszewski, p. 46.

75. P. Skubiszewski, p. 49, citant « l'excellente démonstration » de F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, 1969, p. 261-270.

76. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 3e éd., 2017, fig. 2 p. 44 et fig. 7 p. 81.

77. Par exemple la croix de Charles le Chauve et la croix dite « des Ardennes » : M.-Chr. Sepière, p. 39-42.

78. M.-Chr. Sepière, p. 77-78, et pl VII.

79. H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3050-3056.

80. Comme sur la une d'un numéro de la revue *Hara Kiri*, qui pourrait s'en être inspirée.

81. Dessin gravé du Paedagogicum (Antiquarium del Palatino) conservé au musée des Termes à Rome ; E. Dinkler, *Signum crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967, p. 150-153 ; P. Skubiszewski, p. 15 ; S. Heid, « Kreuz », *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 21, 2006, p. 1102.

82. F.-X. Kraus, « Note sur un graffito récemment découvert dans les fouilles du Palatin », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1870, 14/1, p. 32-35 (33).

83. H. Leclercq, « Âne, 1/ La calomnie de l'onolâtrie », *DACL*, t. 1/2, 1907, col. 2041-2042 et 2159-2160 ; « Apion [Histoire de l'Égypte], le grammairien d'Alexandre, répandit dès le Ier siècle de notre ère la fable que le roi d'Assyrie Antiochus-Épiphane, entrant à main armée trois siècles plus tôt dans le temple de Jérusalem, y vit en place d'honneur une tête d'âne en or. Plutarque [Symp., IV, 5] et Tacite [Historia, V] se sont faits les échos de cette assertion, et comme les païens de Rome confondaient dans un même ensemble juifs, gnostiques et chrétiens, ce furent surtout ces derniers qui furent accusés d'asinolâtrie » : L. Charbonneau-Lassay, *La Mystérieuse Emblématique de Jésus-Christ. Le bestiaire du Christ. Mille cent cinquante-sept figures gravées sur bois par l'auteur*, rééd. Paris, Albin Michel, 2006, p. 225. Tertullien dénonce à plusieurs reprises des images contemporaines portant l'inscription *Deus christianorum onochoétès* [de race d'âne] (*Apologétique*, XVI ; *Ad Nationes*, XIV) ; bonne mise au point à ce sujet chez Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 49-51.

84. S'agissant de l'actualité de l'onolâtrie, voir le livre de Y. A. Bertrand, *Bestiaux : un patrimoine français*, Paris, La Martinière, 2006 (certaines photos montrent des paysans « adorant » leurs bestiaux, peut-être y en a-t-il avec des ânes).

85. R. Brown, p. 1042-1043.

86. Voir E. Dinkler, qui n'exclut pas la moquerie et date le graffito au plus tôt des années 200.

87. Celse, *Contre les chrétiens*, présenté et traduit du grec par L. Rougier, Paris, Phébus, 1999.

88. Julien, *Misopogon*, texte établi et traduit par Ch. Lacombrade ; introduction, notes par A. de Saint-Loup, Paris, 2003. En 1909, « le conseil municipal de Paris aurait rêvé de dresser une statue en l'honneur de Julien l'Apostat qui eût ainsi remporté une retentissante victoire posthume propre à effacer sa célèbre parole : "Tu as vaincu, Galiléen !" », cité par J. Lalouette, « Iconoclastie et caricature dans le combat libre-penseur et anticlérical (1879-1914) », dans S. Michaud, J.-Y. Mollier, N. Savy (dir.), *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, 1992, p. 51-61 (52).

89. *Lampe des ténèbres*, d'Abu-I-Barakat ibn Kabar, prêtre de l'église Al-Moallaqa au Vieux-Caire, mort en 1324, cité dans U. Zanetti, « Les icônes chez les théologiens de l'Église copte », *Le Monde copte*, n° 19, p. 84-85.

90. M.-Chr. Sepière, p. 87 et suiv. ; G. Schiller, t. II, p. 101 ; E. Lucchesi Palli, *LCI*, t. II, col. 608-609 ; Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis*, ill. 20, p. 179 ; G. Finaldi (dir.) *et alii*, *The Image of Christ*, cat. d'exposition, The National Gallery, Londres (février-mai 2000), p. 108-111 ; le panneau avec la Crucifixion est p. 109 ; J. Cottin, *Jésus-Christ en écriture d'images*, Genève, Labor et Fides, 1990, p. 123-126 ; Ph. Péneaud, p. 97-98 ; M. Caffort, « Représenter le Crucifié. Ire partie : L'ivoire du British Museum (circa 420-430) », *Una Voce, Art chrétien – Musique sacrée – Culture religieuse*, n° 312, mai-juin 2017, p. 9-15 et p. 58-50.

91. Antémidore, *Onirocritica*, II, 53. L'application de cette règle de la nudité complète fait l'objet de remises en question.

92. D'après F. Tristan, *Les Premières Images chrétiennes. Du symbole à l'icône : IIe-VIe siècle*, Paris, Fayard, 1996, p. 568, le *suppedaneum* n'apparaît qu'à la fin du VIe siècle. Mais il est déjà visible dans le dessin du mont Palatin ; voir sur l'histoire de ce motif E. Lucchesi Palli, « Suppedaneum », *LCI*, t. 4, 1972, col. 228.

93. Ce couvre-chef, que l'on retrouve dans le Portement de croix et les Femmes au tombeau, appartiendrait à l'uniforme de la police romaine aux IVe et Ve siècles, selon M.-Chr. Sepière, *L'Image du Dieu souffrant (IXe-Xe siècle)*, Paris, Cerf, 1994, p. 87 ; Ead., « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », dans G. Duchet-Suchaux (éd.), *L'Iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Paris, le Léopard d'Or, 2001, p. 205-251.

94. Son nom apparaît pour la première fois dans la peinture de la Crucifixion de l'Évangéliaire de Raboula, en 586.

95. M.-Chr. Sepière, p. 96.

96. H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3069-3070 ; la porte aurait été achevée en 432, précise G. Schiller ; B. Ulianich, « Note introduttive. Croce, Crocefisso. Unità del mistero salvifico », dans Id. (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazuine (secoli I – inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di Studi (Naples, décembre 1999), Naples/Rome, Elio di Rosa editore, vol. 1, 2007, p. 11-71, date l'achèvement de cette porte de la période située entre la fin du pontificat de Célestin Ier (†432) et les débuts de celui de Sixte III (432-440).

97. Voir H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3069-3070.

98. Je résume ici J.-M. Spieser, « Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine », *Journal des savants*, février-juin 1991, p. 47-81 (49).

99. M.-Chr. Sepière, 89 et pl. VIII ; J.-M. Spieser, *LCI* II, 608 ; Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard, 2000, p. 52-53 (le commentaire de J.-M. Spieser explique la rareté des Crucifixions de cette époque non par la répugnance à représenter le Christ en supplicié mais par la difficulté à le représenter à la fois mort et vivant).

100. La remarque en est faite par Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur du paradis. Le Bon Larron dans l'art et la société (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Alma Éditeur, 2015, p. 139.

101. « Jésus, pour sanctifier le peuple par son propre sang, a souffert en dehors de la porte », He 13,12, de même que les corps des animaux sacrifiés devaient être brûlés hors du camp.

102. Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur du paradis*, p. 45.

103. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 2, *Die Passion Jesu Christi*, p. 101-102, cité par Chr. Klapisch-Zuber, p. 178.

104. Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, l. I, 22-23 ; PL 71, 724 et suiv. ; voir L. Bréhier, « L'introduction du Crucifix en Gaule », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 1903, p. 67-70 ; E. Weigand, *Byzantinische Zeitschrift*, 34, 1934, p. 154 ; Th. Steinberg, note 117 p. 57 ; K. Wessel, « Der nackte Krucifixus von Narbonne », *Rivista di Arte Cristiana*, 43, 1967, p. 333-345 ; H. Toubert, « Iconographie et histoire de la spiritualité médiévale », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, n° 199-200, 1974, p. 265-284.

CHAPITRE 2 ..... P. 38

Bibliographie

R. Berliner, « Der Logos amKreuz », *Das Münster*, 11, 1958, p. 117-180.

C. Cecchelli, « Note iconographique su alcune ampolle bobiesi », *Rivista di Archeologia Cristiana* 4, 1927, p. 115-139.

C. Cecchelli, F. Furlani, M. Salmi, *Evangeliarii Syriaci vulgo Rabbulae ini Biblioteca Medicea Laurentiana Plut. 1, 56*, fac similé, Lausanne, 1959.

C. Chazelle, *The Crucified God of the Caroligian Era*, Cambridge University Press, 2001.

A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, Klincksiek, 1958.

A. Grillmeier, *Der Logos am Krenz*, Munich, 1956

A. Huth, *Frühgotische Grosskreuze in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen*, Verlag Janos Stekovics.

H. Kurz, *Der Volto Santo von Lucca*, Regensburg, 1997 ; *L'iconographie à la gloire de la Sainte Croix de Raban Maur*, préface de Chr Heck, Paris, J.-L. Perrin, 2010

M.-P. Laffitte, Ch. Denoël, avec la coll. de M. Besseyre, et un avant-propos de J.-P. Caillet, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3072.

D. Russo, « Croix, Crucifix, crucifixion », dans A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age*, Paris, Cerf 1997.

K. Wessel, « Die frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi », *Rivista di archeologia cristiana*, 1960, p. 45-71 ; Id., « Ampullen », *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, 1966, col. 137-142.

Légendes des figures

Figure 1 : *Fresque*, 155 x 140 cm, entre 741 et 752 ; Rome, Santa Maria Antiqua

Figure 2 : *Fresque*, XIe siècle ; Sant'Angelo in Formis, près de Capoue

Figure 3 : *Miniature*, *Évangéliaire de Saint-Gall*, Irlande, vers 750 ; Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, p. 266

Figure 4 : *Miniature*, *Sacramentaire de Gellone*, seconde moitié du VIIIe siècle ; Paris, BnF, ms. lat. 12048, f. 143v

Figure 5 : *Miniature*, *Liber de laudibus sanctæ crucis* de Raban Maur, vers 832-840 ; Vienne, ÖNB, Cod. Vindobonensis 652, f. 6v

Figure 6 : *Miniature*, *Psautier de Stuttgart*, vers 820-830 ; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bib. 2°23, f. 27 r

Figure 7 : *Miniature*, *Sacramentaire de Charles le Chauve*, vers 870 ; Paris, BnF, ms. lat 1141, f. 6 verso

Figure 8 : *Miniature*, missel, fin IXe - début Xe siècle ; Angers, BM, ms. 24, f. 7v

Figure 9 : *Ivoire carolingien*, *Crucifixion et tombeau vide*, 28 x 12 cm, vers 870 ; New York, Cloisters

Figure 10 : *Plat de reliure en ivoire*, 25,3 x 15,7 cm, Xe siècle (?) ; Narbonne, Trésor de la cathédrale Saint-Just

Figure 11 : *Crucifix en ivoire dit « de Fernando et Sancha »*, 52 x 34,5 cm, 1063 ; Madrid, musée archéologique national

Figure 12 : *Miniature*, manuscrit de l'*Apocalypse* de **Beatus de Liébana**, vers 975 ; Gérone, musée de la cathédrale Sainte-Marie, ms. 7, f. 16v

Figure 13 : *Miniature*, 38,3 x 27,6 cm, Évangéliaire de l'abbesse Uta de Niedermünster, début du XIe siècle ; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 13601, f. 3v

Figure 14 : *Miniature*, *Lectionnaire de Cluny*, XIIe siècle (?) ; Paris, BnF, ms. nouv. acq. lat. 2246, f. 42 v

Figure 15 : *Croix de Muiredach*, premier quart du Xe siècle ; Irlande, Monasterboice

Figure 16 : *Relief en calcaire*, provenant de Berne, fin du Xe siècle, Fribourg, Museum für Kunstgeschichte

Figure 17 : *Santo Volto*, statue en bois (h : 280 cm), XIe-XIIe siècle ; cathédrale de Sansepolcro.

Figure 19 : *Crucifix* *(Le Christ souriant)*, XIIIe siècle ; abbaye de Lérins

Figure 18 : *Majesté Batlló (détail)*, milieu du XIIe siècle ; Barcelone, musée national d'Art de Catalogne

Figure 20 : *Poutre de gloire*, seconde moitié du XIIIe siècle ; collégiale d'Innichen (San Candido, province de Bolzano)

Figure 21 : *Croce dipinta de San Damiano*, tempera et or sur bois, 190 x 120 cm, XIIe siècle ; Assise, chapelle Saint-Damien

Figure 22 : Giotto, *La stigmatisation de saint François d'Assise*, panneau peint, 313 x 163 cm, vers 1295-1300 ; Paris, musée du Louvre

Notes

1. P. Thoby, p. 34.

2. G. Schiller, t. 2, p. 111-112, mentionne celles de la basilique des Saints-Martyrs de Cimitile, vers 900, de la chapelle San Lorenzo à San Vincenzo al Volturno dans les Abruzzes (826-843), de la crypte de Saint-Maximin de Trèves (3e quart du IXe siècle) [elles sont reproduites : fig. 345-347].

3. M.-Chr. Sepière, pl. XXV a et b, et p. 225.

4. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.-VIII. Jahrhundert* ; M.-Chr. Sepière, p. 108 et pl. IX ; H. Belting, p. 210-211 ; H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 113-117.

5. Celle-ci est reproduite en entier, selon une reconstitution, dans H. Belting, *Image et culte*, et chez M.-Chr. Sepière, p. 107 ; E. Lucchesi Palli, *LCI*, II, col. 613.

6. Ph. Péneaud, qualifie par deux fois, *ibid.*, p. 114 et 115, à tort selon nous, le Christ d'« impassible ».

7. P. Thoby, p. 30, classe les interprétations de ces deux motifs : 1/ allusion au voilement du soleil lors de la mort du Christ, avec addition de la lune ; 2/ signes de souveraineté cosmique du Rédempteur et du caractère universel de la Rédemption ; 3/ plus tard, thème de l'affliction conjointe du soleil et de la lune et au-delà, *pars pro toto*, de toute la nature ; 4/ Louis Bréhier et Émile Mâle auraient pensé que soleil et lune pouvaient représenter les deux natures du Christ ; 5/ selon Hautecœur, simple reprise, au profit du Christ, d'un motif de l'iconographie divine ou impériale antérieure.

8. G. de Jerphanion, « Le cycle iconographique de Sant'Angelo in Formis », in Id., *La Voix des monuments. Notes et études d'archéolo-*

gie chrétienne, I, Paris-Bruxelles 1930, p. 261-280 ; J. Wettstein, *Les Fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie*, in CARB, Ravenne, 1967, p. 393-425 ; G. Schiller, t. 2, p. 113 ; G. Gunhouse, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, Ann Arbor, 1991.

9. Sacramentaire de Lorsch, du XIe siècle ; Chantilly, musée Condé, ms. 40, f. 4.

10. G. Scherrer, *Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen*, Halle, 1875, p. 22-23 ; G. Schiller, t. 2, p. 113.

11. J. de Landsberg, p. 58, juge cette crucifixion « presque extravagante » : « le colobium est composé de longues bandes de tissu s'enroulant autour du corps et l'emmaillotant » ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 116-118.

12. P. Thoby, pl. XI, 25 ; G. Schiller, t. 2, p. 113, et fig. 351.

13. P. Harbison, « The bronze Crucifixion Plaque said to be from St. John's (Rinnagan), near Athlone », *The Journal of Irish Archeology*, II, 1984/2, p. 1-17 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 111, parle de « l'auguste sérénité » de son visage.

14. P. Thoby, n° 22 ; G. Schiller, t. 2, p. 113, et fig. 350 ; M.-Chr. Sepière, pl. XI et p. 118-122 ; J. de Landsberg, p. 57 ; M.-P. Laffitte *et alii*, *Trésors carolingiens...*, cat. 7, p. 78-83 ; Ph. Péneaud, p. 118-122.

15. P. Thoby, p. 32 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 173-175.

16. Cette miniature représente à cet égard « un témoignage exceptionnel des tentatives de Pépin le Bref pour constituer un code liturgique unifié, inspiré au premier chef par les usages romains », et combinant de manière hybride (qui n'aura pas de postérité) des éléments du Grégorien et du Gélasien ancien (P. Thoby p. 32 et 25, ou M.-Chr. Sepière).

17. Nous suivons ici P. Thoby, p. 32 et 35 (pour la dernière phrase après les crochets).

18. M.-Chr. Sepière, p. 118.

19. M.-Chr. Sepière, p. I de couverture, et p. 139 (commentaire p. 137) ; J. de Landsberg, p. 63 et 61-62 ; M. J.-L. Perrin, *L'Iconographie de la* Gloire à la sainte croix *de Raban Maur*, Turnhout, Brepols, « Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge, Le Corpus du Rilma, 1 », 2009, avec une préface de C. Heck. Une autre copie de ce texte, un peu antérieure (825-826 ?), est conservée à la Bibliothèque apostolique vaticane, sous la cote *Codex Vaticanus Reginensis latinus 124*.

20. Les très légères variantes d'un manuscrit à l'autre (par exemple dans le manuscrit de la Bibliothèque d'Amiens Métropole, ms. 223 F, f. 6 verso, repr. chez M. J.-L. Perrin, *L'Iconographie de la* Gloire..., p. 184) ne modifient en rien ces caractéristiques.

21. Voir aussi le ms. Paris, BnF, ms. lat. 2422.

22. M. J.-L. Perrin, *L'Iconographie de la* Gloire..., p. 184.

23. M.-Chr. Sepière, p. 140-141.

24. B. Fischer, F. Mütherich, *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. fol. 23 Würtembergische Landesbibliothek Stuttgart*, 2 t., Stuttgart 1965 et 1968.

25. G. Schiller, t. 2, p. 115 et fig. 356.

26. M.-P. Laffitte *et alii*, *Trésors carolingiens...*, cat. 56, p. 210-212.

27. Sur ce Sacramentaire, voir M.-Chr. Sepière, *L'Image du Dieu souffrant. Aux origines du crucifix (IXe-Xe siècle)*, Paris, 1994, p. 177-179 ; M.-P. Laffitte *et alii*, *Trésors carolingiens...*, cat. 18, p. 116-119.

28. I. Bardiès, Fr. Heber-Suffrin, P.-E. Wagner, M.-P. Laffitte, C. Denoël, *Trésors carolingiens : Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Bibliothèque nationale de France/Seuil/Volumen, 2007.

29. E. Jammers, « Der sogenannte Ludwigspsalter als geschichtliches Dokument », in *Schrift, Ordnung, Gestalt: Gesammelte Aufsätze zur älteren Musikgeschichte*, Berne, 1969, p. 88-102.

30. En traduction libre : « Celui-ci par la croix a détruit le péché, lui qui n'en a aucun. »

31. Les premières occurrences du crâne d'Adam au pied de la croix du Christ apparaissent dans l'art byzantin, par exemple dans les miniatures du Psautier Chloudov (voir chap. 4) ; K. van den Bergh, « Totenkopf », *LCI*, t. 4, col. 343.

32. Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis. Le Bon Larron dans l'art et la société (XIVe-XVIe s.)*, Paris, Alma Éditeur, 2015, p. 45, dans la légende de cette image, semble y voir le sang du Christ qui inonde la tête d'Adam, ce qui nous paraît douteux : le sang qui coule est rendu tout autrement dans cette miniature.

33. Voir A. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen...*

34. J.-P. Caillet, « Metz et le travail de l'Ivoire vers l'an Mil », dans D. Iogna-Prat, J.-Ch. Picard (éd.), *Religion et culture autour de l'an mil : royaume capétien et Lotharingie*, Paris, Picard, 1990, p. 316-317, 320 et fig. 12.

35. C'est le cas dans l'ivoire désigné comme « La Paix d'Ursus », du milieu du VIIIe siècle, conservé à Cividale (fig. 24).

36. New York, Pierpont Morgan Library, M. I, plat supérieur, 36 x 26,7 cm (ce plat de reliure en or enrichi de pierres précieuses est dépourvu d'ivoire) ; le manuscrit est daté de la seconde moitié du IXe siècle ; voir M.-Chr. Sepière, p. 171.

37. A. Goldschmidt, n° 131 ; P. Thoby, pl. XXII, 46 ; Didier, p. 120 ; M.-Chr. Sepière, note 10, p. 137 : « À cause des liens stylistiques qui l'apparentent entre autres œuvres à l'ivoire de Berlin [...] cet ivoire a souvent été considéré comme une résurgence plus ou moins lointaine de l'école de la cour de Charlemagne... » ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 175-179.

38. J. de Landsberg, p. 60 et 59.

39. A. A. Schmid, « Himmelfahrt Christi », *LCI*, t. 2, col. 268-276.

40. Nous songeons en particulier aux plaques d'ivoire conservées respectivement au Victoria and Albert Museum de Londres (Une crucifixion provenant de Reims), à Metz (21 x 11,8 cm 860-870 ; M.-Chr. Sepière a tout un chapitre sur la Crucifixion des ivoires messins, chap. VIII, p. 195-208), à la Bayerische Stadtbibliothek de Munich (*Péricopes de Henri II*, vers 870, Clm. 4452, analysée par M.-Chr. Sepière, p. 180-184), à une plaque de Reims, etc. C'est encore vrai d'un plat de reliure daté du siècle suivant et conservé à Berlin. Le Met de New York possède une plaque d'ivoire très originale, quoique d'une iconographie beaucoup plus fruste, provenant d'Amalfi et datée des années 1060-1070.

41. M. Park, « The Crucifix of Fernando and Sancha and its Relationship to North French Manuscripts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, 1973, n° 36, p. 77-91 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 192-193.

42. *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Oxford University Press, t. 2, 2012, p. 15.

43. H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An historical Study*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1991, ²1999, pl. XIII p. 81.

44. E. Palazzo, *Les Sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff Verlag, « Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen », Bd. 77, 1994 ; rec. D. Russo, *Revue de l'Art*, vol. 111/1, 1996, p. 83. On peut rapprocher cette page de celle du Sacramentaire de Lorsch, vers 980, conservé à Chantilly, musée Condé, ms. 40, f. 4.

45. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 38 p. 105, et p. 91.

46. L. Allegue, *La Miniature chrétienne dans l'Espagne des trois cultures : Le Beatus de Gérone*, Paris, L'Harmattan, 2008.

47. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1901 ; H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An historical Study*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1991, ²1999, pl. XVIII, p. 86 ; S. Cohen, *The Uta Codex : Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.

48. Nous devons le déchiffrement des inscriptions à G. Schiller, t. 2, p. 126-127.

49. F. Henry, *L'Art irlandais*, La Pierre-qui-Vire, coll. « Zodiaque », 1963, t. 1, p. 158 et 175, et t. 2, p. 212-213.

50. G. Schiller, t. 2, p. 114.

51. Cette œuvre a été reproduite en couverture de l'ouvrage de J. Zink, *Dein Tod ist unser Leben*, Verlag am Eschbach, 1987.

52. R. Hausherr, « Volto Santo », *LCI*, t. 4, col. 471-472. Pour une mise au point synthétique et approfondie concernant les différents échos de cette légende à l'époque médiévale, voir J.- Cl. Schmitt, « Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 25e Congrès, Orléans : *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, 1994, p. 241-270 ; voir aussi H. Kurz, *Der Volto Santo von Lucca. Ikonographie unf Funktion des Krucifixus in der gegürtteten Tunika im 11. Jahrhundert*, Regensburg, 1997.

53. Possible exception : le Crucifié du Metropolitan de New York (un crucifix provenant d'Italie du Nord) qui semble avoir les yeux clos.

54. Pour le XIIIe siècle, voir ceux du Met de New York (Italie du Nord, vers 1180-1230), celui de la Chiesa di San Sisto di Pisa, celui de la cathédrale Saint-Paul de Münster fin du XIIIe siècle.

55. X. Dectot *et al.*, *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boi*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 63.

56. Il y aurait seulement trois Christ crucifiés souriant : celui de la chapelle du château de Xavier, le lieu de naissance de François-Xavier, le futur jésuite, compagnon de saint Ignace et apôtre de l'Extrême-Orient ; celui de Lérins et un troisième en Suisse. Or, il convient en tout état de cause d'en ajouter un quatrième : une fresque de Fra Angelico. Pour une réflexion d'ensemble sur cette question, voir G. Stroumsa, *Le Rire du Christ. Essai sur le christianisme antique*, Paris, Bayard, 2006.

57. Sur l'attribution d'une couronne royale au Crucifié des XIIe et XIIIe siècles, voir *LCI*, « Kruzifixus », col. 677-695 (687-688).

58. J.-M. Pérouse de Montclos (dir.), *Architecture : vocabulaire et méthode*, Paris, Imprimerie nationale, 1977.

59. Ce type d'objet n'a droit dans le *LCI*, « Kruzifixus » (col. 677-695), qu'à une mention furtive (col. 688) ; E. Sandberg-Vavala, *La Croce dipinta italiana et l'iconografia della Passione*, Vérone, 1929, 943 p. et un vol. de planches ; D. Campini, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinti romaniche*, Pise [ou Milan], Martello, 1966 ; M. G. Lopez, G. Venturi (a cura di), *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e di spiritualità dal*

XIII al XVIII secolo (comporte un catalogue des 45 croix peintes dans les églises et les musées des Marches).

60. D. Russo, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1984, 96/2, p. 647-717.

61. 1. « Das Italienische Tafelkreuz (*croce dipinta*) vom 12. bis zum Anfang des 14. Jahrhundert », p. 162-164, et fig. 495-504.

62. G. Schiller, t. 2, p. 163 et fig. 496.

63. La même fixité du regard se retrouve dans une croix peinte conservée aux Offices de Florence, avec un nombre plus important de scènes du cycle de la Passion (Lavement des pieds, Baiser de Judas, Flagellation, Portement de croix, Déposition de croix, Inhumation, Descente aux enfers) : voir G. Schiller, t. 2, p. 163 et fig. 500.

64. Nous ignorons ses dimensions.

65. Nous penchons pour identifier Dieu le Père dans le personnage au front dégarni situé en haut de la croix, et s'agissant de l'axe horizontal, saint Pierre dans le médaillon de gauche et saint Jean dans celui de droite.

66. Ch. Frugoni, *Francesco et l'invenzione delle stimmate*, Turin, 1993.

67. J. Bouflet, *Les Stigmatisés*, Paris, 1995 ; J. Vernette, « Stigmates (généralités) », dans P. Sbalchiero (dir.), *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire chrétiens*, Paris, 2002.

68. Selon cette vie écrite en 1228-1229, la figure miraculeuse était celle d'« un homme ressemblant à un séraphin ayant six ailes, avec les mains étendues et les pieds joints, fixés sur une croix » (cité par Meiss, 1994, p. 178). La description de l'apparition demeure identique dans la *Seconde vie* de Celano. Bonaventure, qui termine sa *Vie de François* vers 1262, donne la même description de la vision, mais emploie l'expression « *Christus sub specie seraph* ». « Ces textes font donc une distinction de plus en plus nette entre le séraphin et l'homme crucifié, que Bonaventure, lui, identifie explicitement au Christ. Cette tendance est beaucoup plus poussée dans l'art pictural... » (*ibid.*, p. 179).

69. « Il est à noter que l'emplacement des stigmates sur le corps correspond à la manière dont on représente les plaies du Christ et non à la réalité de la crucifixion » (Ph. Faure, « Stigmates », *DEMA* ; Id. « Vie et mort du séraphin de saint François d'Assise », *Revue Mabillon*, 1990, n.s. [= t. 62], p. 143-177).

70. A. Vauchez, « Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Âge », *Religion et société dans l'Occident médiéval*, Turin, 1980, p. 139-169.

71. É. Mâle, *Fin*, p. 91.

72. Passages cités par Legner, col. 417.

73. Voir Suso Henri, *Le Séraphin crucifié*, vers 1370 (*Exemplar*). Cette page présente le Crucifié en séraphin muni de six ailes, dialoguant en allemand avec un dévot dominicain tonsuré désigné comme « der Diener », le serviteur. Il a la tunique ouverte sur son torse marqué des initiales du sauveur (IHC), la tête ornée d'un nimbe composé de fleurs, levant les mains tachées de fleurs de sang comme ses pieds

CHAPITRE 3 ..... P. 66

Bibliographie

E. Balicka-Witakowska, *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne dans l'Antiquité tardive*, Varsovie, Zas-Pan, « Bibliotheca nubica et ethiopica, 4 », 1997.

H. Belting, Chr. Belting-Ihm, « Das Kreuzbold im "Hodegos" Des Anastasios Sinaites-zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Krucifixus », dans *Tortular. Römische Quartalschrift*, suppl Heft 30, 1966, p. 30-39

L.-H. Grondijs, *L'iconographie du Crucifié mort sur la croix*, Utrecht, 1947

J. B. Martin, « The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art », dans *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend*, Princeton, 1955, p. 189s.

L. Ouspensky, Vl. Lossky, *Le Sens des Icônes* [1952], Paris, Cerf, 2003, p. 165-169

Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ. Iconographie de la Croix*, Paris, L'Harmattan, 2009, en part. chap. 6 (« Crucifixion proto-byzantine », p. 102-119) et chap. 7 (« Iconographie du Christ mort sur la croix, 9e siècle », p. 120-165).

G. Rouwhorst, « The Liturgical Background of the Crucifixion and resurrection Scene of the Syriac Gospel Codex of Rabula : An Example of the Relatedness between Liturgy and Iconography », dans S. Hawkes-Teeples, B. Groen et S. Alexopoulos (éd.), *Studies on the Liturgies of the Christian East*, Selected Papers of the Third International Congress of the Society of Oriental Liturgy, Volos, mai 2010, Louvain/Paris/Walpole, Peters, 2013, p. 225-238.

K. Wessel, « Die frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1960, p. 45-71 ; Id., « Der nackte Crucifixus von Narbonne », *Rivista di Archeologia Cristiana* 43, 1967, p. 333-345.

Légendes des figures

Figure 1 : *Mosaïque de voûte*, vers 550 ; Casaranello (province de Lecce) , Santa Maria della Croce

Figure 2 : *Mosaïque*, seconde moitié du VIIIe siècle ; voûte d'abside de l'église Hagia Irene, Constantinople (Istanbul)

Figure 3 : *Christ et les quatre Vivants (Maiestas Crucis)*, détrempe sur plâtre, 262 x 159 cm ; Musée national, Varsovie

Figure 4 : *Ampoule 13*, plomb et étain, milieu du VIe ou VIIe siècle ; Trésor de la cathédrale, Monza

Figure 5 : *Médaillon*, cristal de roche, VIe ou VIIe siècle ; musée du Louvre, Paris

Figure 6 : *Reliquaire de la Vraie Croix (staurothèque Fieschi-Morgan)*, émail cloisonné, argent doré, or et nielle, 2,7 x 10,3 x 7,1 cm, vers 800 ; Metropolitan Museum of Art, New York

Figure 7 : *Mosaïque d'absidiole*, VIIe siècle ; église Santo Stefano Rotondo al Celio, Rome

Figure 8 : *Stèle en pierre*, VIIIe siècle ; île de Duvillaun More, Irlande

Figure 9 : *Reliquaire palestinien*, 24 x 18,4 x 1 cm, VIe siècle ; chapelle Sancta Sanctorum du Latran, Rome

Figure 10 : *Miniature, Codex Raboula*, f. 13 r, 33 x 26 cm, 586 ; Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florence

Figure 11 : *Icône*, tempera et or sur bois, 46,6 x 25,1 x 1,4 cm, IXe siècle ; monastère Sainte-Catherine du Sinaï

Figure 12 : *Miniature*, *Psautier Chloudov*, f. 67r, IXe siècle ; musée historique d'État de Moscou

Figure 13 : *Ivoire*, 15.1 x 8.9 x 0,8 cm, milieu du Xe siècle ; Metropolitan Museum of Art, New York

Figure 14 : *Fresque d'abside*, 950-960 ; nouvelle église de Tokali, Cappadoce

Figure 15 : *Fresque d'abside*, 1110 ; Karanlik Kilise, Göreme, Cappadoce

Figure 16 : *Mosaïque*, cinquième décennie du XIe siècle, monastère d'Hosios Loukas, Grèce

Notes

1. Pour une synthèse récente bien documentée, voir Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, chap. 6 (« Crucifixion proto-byzantine », p. 102-119) et chap. 7 (« Iconographie du Christ mort sur la croix, 9e siècle », p. 120-165).

2. M. Falla Castelfranchi, « La chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello », dans G. Bertelli (éd.), *Puglia Preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milan, Jaca Book, 2004, p. 161-175.

3. E. Ferguson, *Baptism in the Early Church : History, Theology, and Liturgy in the First Five Centuries*, Grand Rapids, William Eerdmans Publishing Co, 2013, p. 841 et suiv.

4. S. Jakobielski, « The Murals on Entrance Porch of the Faras Cathedral », *Études et Travaux* XXIX (2016), p. 75-94, ici p. 75.

5. *Ibid.*, p. 76.

6. T. Velmans, *Orienti cristiani. Visioni culturali*, Milan, Jaca Book, 2017, p. 164.

7. E. Fogliadini, *L'Image contestée. Le concile de Hieria (754) et la pensée théologique des iconoclastes*, Paris, Cerf, 2017, deuxième partie.

8. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, St. Léger Vauban, Éditions Zodiaque, 2001, p. 40 et suiv.

9. E. Balicka-Witakowska, *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne dans l'Antiquité tardive*, Varsovie, Zas-Pan, « Bibliotheca nubica et ethiopica, 4 », 1997.

10. T. Velmans, *Orienti cristiani*, p. 94

11. T. Velmans, chap. 3, note 150.

12. H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3072 ; A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, Klincksiek, 1958 ; P. Thoby, n° 15 ; Von Erffa, p. 89-90 ; Ph. Péneaud, p. 90-92 et 103-106.

13. Leur présence à la cathédrale de Monza, près de Milan (seize ampoules) et à l'abbatiale colombanienne de Bobbio, près de Piacenza (vingt fragments retrouvés en 1920 dans une cachette de la crypte) s'explique sans doute par un don de la reine longobarde Théodelinde, au début du VIIe siècle.

14. A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, p. 11.

15. L'ampoule n° 1 de Monza porte sur son pourtour l'inscription suivante : « protège sur terre et sur mer ». Un texte de Nicéphore, au IXe siècle, signale la présence d'images sur ces *encolpia* ; voir A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958 (« Fonction des ampoules », p. 63-67). Dans sa *Somme théologique*, saint Thomas se demande s'il est licite de porter des amulettes au cou...

16. Voir celle qui est reproduite dans Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard, 2000, p. 41.

17. A. Grabar, p. 50-51 (nous nous permettons de ne pas approuver l'usage qu'il fait du terme « crucifiement », là où il devrait parler de « crucifixion »).

18. Les ampoules 5, 6 et 8 de Monza ont l'une et l'autre une Crucifixion pour sujet central d'une face, et ce sujet réapparaît, mais cette fois comme sujet partiel, dans les ampoules ; avec la même structure dans les ampoules 9, 10, 14 et 15 (dans les ampoules 11, 12 et 13, le Christ est en croix, vêtu d'un *colobium*).

19. G. Schlumberger, « Quelques monuments byzantins inédits », *Byzantinische Zeitschrift*, 2, 1893, p. 187-191, n° 1. Voir *Licht aus dem Osten*, 46.

20. Zellenschmelz, VIIe-VIIIe siècle, reliquaire Fieschi ; New York, Metropolitan Museum of Art ; G. Schiller, t. 2, fig. 331.

21. G. Schiller, t. 2, fig. 332 à 334.

22. T. Velmans, *Orienti cristiani*, p. 101.

23. P. Thoby, p. 35.

24. J. de Landsberg, p. 59 ; M.-Chr. Sepière, ill. 20, p. 110.

25. H. Leclercq, *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3079 ; K. Wessel, « Der nackte Crucifixus von Narbonne », *Rivista di Archeologia Cristiana* 43, 1967, p. 333-345.

26. Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, a plusieurs plages synthétiques éclairantes à ce sujet (« Du colobium au perizonium », p. 143-151).

27. Voir note 3 ; H. Leclercq, « Croix et crucifixion », *DACL*, t. III/2, 1914, col. 3072.

28. Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 110-113.

29. T. Velmans, *Orienti cristiani*, p. 84.

30. La remarque en est faite par E. Lucchesi Palli, dans *LCI*, 610, qui fait également observer que le schéma organisateur de ce reliquaire se retrouvera des siècles plus tard dans la peinture murale de Cappadoce.

31. K. Corrigan, « Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai », dans R. Ousterhout, L. Brubaker (éd.), *Sacred Image. East and West*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1994, p. 49.

32. Florence, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. 1, 56, f. 13 v ; C. Cecchelli, F. Furlani, M. Salmi, *Evangeliarii Syriaci vulgo Rabbulae ini Biblioteca Medicea Laurentiana Plut. 1, 56*, fac-similé, Lausanne, 1959 ; K. Wessel, « Die frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1960, p. 45-71 ; M.-Chr. Sepière, p. 90 et suiv. ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 106-110.

33. Neuss, p. 156.

34. L'association des deux sujets n'est pas fréquente et mériterait une recherche particulière, tout comme les proportions respectives du registre supérieur et de l'inférieur. Nous abordons la question de cette association à propos de sa présence dans certaines ampoules de Monza (voir II/1).

35. E. Lucchesi Palli, « Kolobion », *LCI*, t. II, col. 541-542.

36. J. de Landsberg, *L'Art en croix*, p. 52, qualifie cette miniature et ses semblables de docètes (« Cette représentation est très certainement contraire [?] à ce qu'avait dû être la réalité. Elle est l'illustration du docétisme, une prise de position de certains chrétiens du IIe et du IIIe siècle. Cette doctrine proclamait que le Christ n'était que nature divine, que la passion n'était qu'apparence, que le Christ en croix ne pouvait être représenté que détaché de la souffrance, vivant et même triomphant [aucune justification n'est fournie à l'appui de cette affirmation qui paraît hautement fantaisiste]. Nombreux seront les artistes chrétiens d'Occident qui subiront jusqu'au début du XIIe siècle l'influence du docétisme. Et ce d'autant plus que subsistait le sentiment de répugnance déjà observé chez les premiers chrétiens à représenter le Christ agonisant, les yeux fermés, le visage crispé, le corps arqué sur la croix... un Christ frappé d'une mort infâme »). Cela nous paraît un contresens à la fois théologique et pictural. L'auteur fait une double confusion, entre deux formes d'idéalisation et entre différentes conceptions de la tâche de l'art. Le sang est bien là, comme les clous, qui excluent tout docétisme théologique au sens strict. En plus, jamais les docètes ne se sont préoccupés de la représentation de la crucifixion dans l'art...

37. M.-Chr. Sepière, p. 96.

38. E. Lucchesi Palli, G. Jaszai, « Kreuzigung Christi », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, 1970, col. 606-642 (609), renvoie à *DACL*, t. III, col. 3045-3131 (3074-3076). La colline (le mont) Gareb est citée en Jr 31,39.

39. H. Maguire, « The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977), p. 144. La miniature est un peu plus tardive que le *kontakion* du début du VIe siècle, « Marie au pied de la croix », du poète syrien Romanos le Mélode, qui contient l'une des premières descriptions de la lamentation de la Vierge dans la littérature grecque.

40. Mt 27,55-56 ; E. Lucchesi Palli, dans *LCI*, t. II, col. 609.

41. La représentation du Christ mort les yeux ouverts est suggérée par la deuxième caractéristique que le *Physiologus* donne du lion, à savoir que cet animal présente la particularité de dormir les yeux ouverts (texte qui a été commenté par Euloge d'Alexandrie).

42. Comme le suggère ou plutôt, s'agissant du *Codex Raboula*, comme le démontre bien G. Rouwhorst, « The Liturgical Background of the Crucifixion and resurrection Scene of the Syriac Gospel Codex of Rabula : An Example of the Relatedness between Liturgy and Iconography », dans S. Hawkes-Teeples, B. Groen et S. Alexopoulos (éd.), *Studies on the Liturgies of the Christian East*, Selected Papers of the Third International Congress of the Society of Oriental Liturgy, Volos, mai 2010, Louvain/Paris/Walpole, Peters, 2013, p. 225-238.

43. La représentation du Christ mort sur la croix suscita la sévère condamnation du cardinal Humbert, archevêque de Silvia Candida et légat du pape en 1054. En conclusion de son traité sur les azymes, il s'exprima de manière cassante sur une telle figuration : « Comment en arrivez-vous à attacher à la croix du Christ, l'image d'un homme mourant (*morituri*), si bien qu'ainsi c'est un Antéchrist qui prend place sur la croix du Christ, faisant connaitre par là qu'il veut être adoré comme s'il était Dieu » (in L.H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié*

mort sur la Croix, Institut de Sociologie, Brussels, et Société d'Éditions Kemink en Zoon, Utrecht 1947, p. 129). La remarque vise la représentation du Christ mort, qui s'opposait aux représentations qui étaient généralement en usage dans l'Occident. À travers les paroles du cardinal, transparaît la préoccupation au sujet de « l'état dans lequel s'est trouvé le corps du Christ, dans la mort, la descente de croix, la lamentation et la mise au tombeau, encore incertaines au XIe siècle pour le monde latin » (*Ibid*, p. 132). Mais pour les Grecs le problème se posait tout autrement : déjà habitués à la conception inavouée d'une *aphtharsis* (« incorruptibilité ») du corps du Christ, rien ne s'opposait désormais plus à la représentation du Christ mort.

44. Comme signalé dans E. Lucchesi Palli, « Dornenkrone », *LCI*, t. 2, col. 511-513, et T. Velmans, note 26 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 136-139 (« icône B.36 ») ; l'auteur commente les trois autres icônes de la Crucifixion (B.50, B.32 et B.51, dans cet ordre), p. 139-143.

45. K. Weitzmann, « Eine vorikonoklastiche Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete », in *Studies in the Art of Sinai*, Princeton, 1982, p. 80-105, tav. 83.

46. Voir la description du symbolisme de l'eau chaude versée dans le calice par le célébrant, qui rappelle la Descente du Saint-Esprit, dans N. Cabasilas, *L'Explication de la Divine Liturgie*, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 4, 1943, chap. XXXVII, p. 227-229.

47. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, I, From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1976, cat. No. B.51 ; elle est reproduite par Ph. Péneaud, fig. 29 p. 142.

48. K. Corrigan, « Text and Image on an Icon on the Crucifixion at Mount Sinai », p. 47.

49. Il fut produit sous le bref patriarcat de Méthode (843-847) ou de Photius (858-867) ou bien entre 815 et 828, au cours des années d'exil de Nicéphore. Voir A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1984 (éd. orig. : Paris 1957), p. 196 ; A. Frolow, « La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales », *Revue de l'Histoire des Religions*, 163 (1963), p. 201-223 (206) ; P. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 123-132.

50. J. C. Anderson, « Further Prolegomena to a Study of the Pantokrator Psalter : An Unpublished Miniature, Some Restored Losses, and Observations on the Relationship with the Chludov Psalter and Paris Fragment », *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1985), p. 305-321 (320).

51. Des exemples significatifs de reliquaires de la vraie croix sont conservés en Géorgie, où le culte de la vraie croix a une histoire ancienne, remontant à l'époque de la conversion de la Géorgie, qui a adopté le christianisme comme religion officielle en 330. La vision miraculeuse de la Croix a joué un rôle important dans la conversion du roi Mirian, tout comme dans celle de l'empereur romain. Ainsi, la chronique du IXe siècle, *La Conversion de Kartli*, reprend clairement la vision de Constantin de la Croix avant la bataille, et décrit les démarches entreprises par le roi Mirian pour établir le culte de la vraie croix. Il envoya l'évêque Ioanne à Constantinople et lui demanda d'apporter des morceaux du bois précieux de la Croix en Géorgie. Voir N. Chichinadze, « The True Cross Reliquaries of Medieval Georgia », *Studies in Iconography*, vol. 20 (1999), p. 27-49.

52. T. Velmans, *L'arte della Georgia. Affreschi e architetture*, Milan, Jaca Book, 1996, p. 96.

53. R. G. Ousterhout, *Visualizing Community Art, Material Culture, and Settlement in Byzantine Cappadocia, Dumbarton Oaks Studies* 46, 2017, p. 15.

54. Le décor fut réalisé aussi pour accroître le prestige de la riche famille cappadocienne des Foca, dont un des membres, Nicéphore, monta sur le trône impérial en 963. Voir C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale*, p. 41 it (Cappadocia dopo iconoclastia).

55. R. G. Ousterhout, *Visualizing Community Art...*, p. 213.

56. A. Jane Wharton, P. M. Schwartzbaum, « Tokali Kilise : Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia », *Dumbarton Oaks Studies* 22, 1986, p. 73-74 ; R. G. Ousterhout, *Visualizing Community Art...*, p. 268.

57. G. Ousterhout, *Visualizing Community Art...*, p. 234.

58. C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce. Mémoire de Byzance*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 110.

59. Henry Maguire qualifie la construction de Nea Moni de mélange « d'intérêts impériaux et de patronage ». Voir H. Maguire, « The Mosaics of Nea Moni : An Imperial Reading », *Dumbarton Oaks Papers* 46, 1992, p. 206.

60. D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes, Commercial Bank of Greece, 1985, vol. 1, p. 38-39.

61. K. Corrigan, « Text and Image on an Icon on the Crucifixion at Mount Sinai », p. 48.

62. H. Liapis, *Le Monastère de Saint-Luc en Béotie*, Athènes, Édition Litera, 2005.

63. PG, t. CXI, col. 441-479.

64. Voir J.-M. Spieser, « L'art au XIe siècle : une vue d'ensemble », dans *Travaux et mémoires*, 21/2, 2017, p. 675-700.

65. Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 158-160.

66. G. Millet, *Le Monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1899 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 161.

67. F. S. Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages : A Global History*, Thomson Wadswroth, 2012, p. 330.

68. Première principauté slave orientale du milieu du IXe au milieu du XIIe siècle, qui se développa autour de Kiev, elle se désagrégea en une multitude de principautés avant de disparaître formellement du fait de l'invasion mongole, qui commença en 1223 et entraîna la disparition de la principauté en 1240. Voir P. Gonneau, « La Rus' de Kiev, une société féodale ? (860-1240). Les théories en présence », *Journal des Savants*, 1 (1999), p. 167-225.

69. V. Lazarev, *L'arte dell'antica Russia. Mosaici e affreschi*, Milan, Jaca Book, 2000, p. 38.

70. G. I. Vzdornov, « La peinture prémongole », dans J. Durand, D. Giovannoni, I. Rapti (éd.), *Sainte Russie. L'art russe des origines à Pierre le Grand*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2010, p. 104.

71. V. Lazarev, *L'arte dell'antica Russia*, *op. cit.*, p. 169.

72. E. Fogliadini, « La théologie des iconoclastes byzantins : pour une réhabilitation », *Revue des sciences religieuses*, université de Strasbourg, 90/3 (2016), p. 389.

73. E. Fogliadini, *L'Image contestée*, *op. cit.*, p. 284.

74. Terme d'origine grecque (de *monos*, unique, et *phusis*, nature) désignant, dans le cadre des discussions relatives à la divinité et à l'humanité du Christ, un courant doctrinal complexe selon lequel Jésus aurait souffert sur la croix en tant que Dieu (*unus de Trinitate passus*).

75. Voir H. Belting, C. Belting-Ihm, « Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites : ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus », *Tortulae : Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Römische Quartalschrift*, Suppl., Fribourg, 1966, p. 30-39.

76. S. K. Samir, « La Crocifissione di Cristo nel Corano », dans P. Coda, M. Crociata (éd.), *Il Crocifisso e le religioni. Compassione di Dio e sofferenza dell'uomo nelle religioni monoteiste*, Rome, Città Nuova/Facolta Theologica di Sicilia, « Collana di Teologia, n° 44 », 2002, p. 49-84 ; D. De Smet, « Crucifixion », dans M. A. Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007.

77. Voir K. Corrigan, « Text and Image on an Icon on the Crucifixion at Mount Sinai », p. 48 ; H. C. Evans, *Byzantium and Islam : Age of Transition 7th-9th century*, NYC, Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 56.

78. Voir en particulier *Antirrheticus III adversus Constantinum Copronymum*, PG, 100, col. 425 C, 428 A, 432 B-C.

CHAPITRE 4 ..... P. 88

Bibliographie

P. Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, « Bronzegeräte des Mittelalters, vol. 5 », Berlin, 1992.

V. Dalmasso, L'Image du corps dans la peinture toscane (v. 1300-v. 1450), Rennes, 2006, sp. « Le Corps souffrant », p. 169-211.

Cl. Delmas, « Le Christ roman de Salles-la-Source », *Bulletin monumental*, 144/2, 1986, p. 145-148.

S. Dufrenne, *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, Éditions Orphys, « Association des publications près les universités de Strasbourg, fascicule 161 », 1978.

M. Durliat, « Le Dévôt Christ de Perpignan », *Études roussillonnaises*, 1952/4, p. 241-256.

G. Gamulin, *The Painted Crucifixes in Croatia*, Zagreb, 1983

R. Hausherr, *Der Tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, diss. Bonn, 1963.

M.-P. Laffitte, Ch. Denoël, avec la coll. de M. Besseyre, et un avant-propos de J.-P. Caillet, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

J.-B. Mathon, I. Desperamont-Jubal, « Le Dévôt-Christ : état des connaissances à la lumière de sa restauration », *Études roussillonnaises. Revue d'histoire et d'archéologie méditerranéennes*, XIX, 2002, p. 139-150.

H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An historical Study*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1991, ²1999, sp. p. 126-139.

M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, 1998.

J. Mercieca, « La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien », *Bulletin du Centre d'études médiévales (BUCEMA)*, en ligne, Auxerre, 2017 : contribution présentée comme une synthèse de thèse de doctorat soutenue en 2015 sous la direction de Daniel Russo sur *La Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IXe-début du XIe siècle)*.

Fr. Rademacher, « Der Werdener Bronzekruzifixus », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Band 8 (1941), p. 141-159.

D. Russo, « Saint François, les franciscains et les représentations du christ sur la croix en Ombrie du XIIIe s. », *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge et Temps Modernes*, 96, 1984/2, p. 647-717.

M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris, Cerf, 1994.

M. Wundraum, *Der Bronzekruzifixus der Werdener Abteikirche*. Essen 2003.

Légendes des figures

Figure 1 : *Miniature*, *Psautier d'Utrecht*, f. 67 ; Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32

Figure 2 : *Miniature*, *Sacramentaire de Drogon*, vers 850 ; Paris, BnF, ms. lat. 9428, f. 43v

Figure 3 : *Sculpture en ronde bosse*, Croix de Gero, 187 x 165 cm, vers 970 ; Cologne, cathédrale

Figure 4 : *Crucifix en bronze doré*, école allemande, 14,6 x 12,4 cm, vers 1200 ; Cleveland, Museum of Art

Figure 5 : *Miniature*, *Évangéliaire d'Otton III*, f. 232, vers 990 ; Aix-la-Chapelle, Trésor de la cathédrale

Figure 6 : *Miniature*, *Sacramentaire de Saint-Géréon de Cologne*, x^e^-xie siècle ; Paris, BnF, ms. lat 817, f. 59 v

Figure 7 : *Miniature*, *Psautier d'Oswald* ou *Psautier de Ramsey*, dernier quart du xe siècle ; Londres, British Library, ms. Harley 2904, f. 3v

Figure 8 : *Miniature*, *Psautier Tiberius*, entre 1050 et 1075 ; Londres, British Library, ms. Cotton Tiberius C VI, f. 13

Figure 9 : *Miniature*, *Missel de Stammheim*, vers 1170 ; Los Angeles, Jean-Paul Getty Museum M.s 64, f. 86

Figure 10 : *Fresque*, 824-843 ; San Vincenzo al Volturno, capella San Lorenzo

Figure 11 : *Fresque*, seconde moitié du xiie siècle ; Aquileia (Frioule), crypte

Figure 12 : *Miniature*, *Missel de Cambrai*, vers 1120 ; Cambrai, bibliothèque municipale, ms. 234, f. 2

Figure 13 : *Mosaïque*, abside de Saint-Clément de Rome, xiie siècle.

Figure 14 : *Miniature*, *Hortus deliciarum*, vers 1180 (ms. détruit en 1870)

Figure 15 : Nicola et Giovanni Pisano, *Relief*, 1265-1268 ; Sienne, ambon octogonal de la cathédrale Santa Maria Assunta

Figure 16 : *Miniature*, médaillon de Bible moralisée, avant 1230 ; Vienne, ÖNB, Cod. 2554, f. 1v

Figure 16 bis : *Miniature*, médaillon de Bible de Saint-Louis, avant 1234 ; Tolède, Trésor de la cathédrale, t. 1, f. 6

Figure 17 : Pacino di Bonaguida, *L'Arbre de vie*, panneau peint, 248 x 151 cm, 1310-1315 ; Florence Galleria dell'Accademia

Figure 18 : Giovanni da Modena, fresque, *Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, 1421 ; Bologne, église San Petronio.

Figure 19 : Giunta Pisano, *Croce dipinta*, vers 1230-1240, tempera sur bois, 316 x 285 cm ; Santa Maria degli Angeli, Assise

Figure 20 : Bonaventura Berlingheri, panneau peint, volet de diptyque, tempera sur bois, 103 x 123 cm (?), 1255 ; Florence, musée des Offices.

Figure 21 : Dévot Christ, *Sculpture en bois*, 1306 ; Perpignan, Chapelle du Dévot-Christ

Figure 22 : Giotto, *Crucifix*, 1288-1290 ; Florence Santa Maria Novella

Notes

1. M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, p. 12 et 79, parle de la fin de la Crucifixion comme signe « apocalyptique ».

2. J. de Landsberg, p. 65.

3. Comme l'a montré M. Meiss, dans *Painting in Florence and Siena after the Black Death : The Arts, Religion and Society in the Mid-Forteenth Century*, Princeton University Press, 1976, la Grande Peste qui se déclenche vers 1347 en Toscane et fera des ravages dans les rangs des Européens, avec des rechutes jusqu'au xviiie siècle à Marseille, n'a nullement assombri la figure du Crucifié ni celle de Dieu le Père.

4. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, 1998.

5. Le *De corpore et sanguine Domini*, rédigé en 831 et présenté au roi Charles le Chauve en 844, qui provoqua une polémique entre Paschase et un autre moine de son abbaye, Ratramme de Corbie ; voir à ce sujet Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 160.

6. G. Schiller, t. 2, p. 116.

7. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I, Nr 32.

8. Ce manuscrit a fait l'objet d'une étude magistrale de Suzy Dufrenne : S. Dufrenne, *Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Ophrys, 1978.

9. Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 143-149.

10. G. Schiller, t. 2, p. 116-117 et fig. 357 ; Ph. Péneaud, p. 180-181.

11. Les autres Crucifixions du Psautier d'Utrecht illustrent un verset du psaume 89 (88), 39 (F. 51v), puis un passage du Cantique d'Habacuc (3,2-19) [F. 85v] et le texte du Symbole des Apôtres (F. 90). Les deux premières sont reproduites par G. Schiller, *op. cit.*, fig. 358 et 359. Les quatre reproductions sont regroupées chez S. Dufrenne, pl. 90, et synthétiquement présentées *Les Illustrations...*, *op. cit.*, p. 143-145.

12. M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, p. 145.

13. G. Schiller, t. 2, p. 117 et fig. 364 ; M.-P. Laffitte *et alii*, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, cat. 53, p. 194-197 ; M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, p. 156-158 ; Ph. Péneaud, *Le Visage du Christ*, p. 183-184.

14. M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, p. 161-162, sp. notes 25 et 26.

15. Cette convention a parfois inspiré ou laissé un doute absurde sur la virilité du Christ – un aspect de son « humanation » sur lequel la tradi-

tion théologique est peu bavarde, il est vrai, bien que le récit de la circoncision du Christ au temple ne laisse planer aucun doute à ce sujet.

16. Voir celle du compartiment de la Pala d'Oro, vers 976, conservée à San Marco de Venise, reproduite dans *Crucifixion*, Phaidon, p. 16-17 ; G. Schiller, t. 2, en regroupe, en étudie et en reproduit plus d'une dizaine, p. 117 et suiv., et fig. 364-380.

17. Notamment la grande plaque d'ivoire (23,8 x 12,3 cm) des Cloisters à New York (1974.266) provenant elle aussi de Metz et datée « vers 870 », avec sensiblement la même iconographie, plus, tout en bas, les Myrophores au tombeau, une plaque d'ivoire des mêmes années conservée à Reims et un plat de reliure des Péricopes d'Henri II vers 870 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452).

18. Voir G. Schiller, t. 2, fig. 455 et p. 153-154 ; P. Mariaux, *Eucharistie et création d'image autour de l'an mil. Le crucifix de Géron,* dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, sous la dir. de N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris, IEA, 2009, p. 1043 et suiv.

19. Voir à ce sujet J.-Cl. Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle », dans Fr. Bœspflug, N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987, p. 271-301, sp. p. 282 et suiv.

20. La description qu'en donne Landsberg, p. 65, doit être discutée point par point. « Le visage est de type syro-palestinien » ? À quoi le voit-on ? Il parle d'un Christ de douleur (« Les yeux fermés et la bouche entrouverte renforcent l'impression de douleur »), alors qu'il nous paraît paisible, sans tension ni raidissement. Il le dit à l'agonie, ce qui est aventureux... Je ne pense pas non plus qu'il soit recommandé de suivre cet auteur lorsqu'il dit : « Ce Christ représente pour la première fois la nature humaine de Jésus : son corps existe et il souffre », ni que l'on puisse souscrire à ce qu'il ajoute plus loin : « Pendant neuf siècles, le Christ sur la croix avait été représenté en Christ vainqueur et triomphateur : vainqueur de la mort en ressuscitant, et triomphateur du paganisme. C'était le *Christus triumphans*. »

21. Fr. Rademacher, « Der Werdener Bronzekruzifixus », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Band 8 (1941), p. 141-159 ; M. Wundraum, *Der Bronzekruzifixus der Werdener Abteikirche*, Essen, 2003. L'article « Helmstedter Kreuz » de Wikipédia, très détaillé, raconte l'histoire mouvementée de la croix sur laquelle était fixé ce Crucifié.

22. P. Bloch, *Romanische Bronzekruzifixe*, « Bronzegeräte des Mittelalters, vol. 5 », Berlin, 1992.

23. Cl. Delmas, « Le Christ roman de Salles-la-Source », *Bulletin monumental*, 144/2, 1986, p. 145-148.

24. Le pape Innocent III, pape de 1198-1216, se prononça explicitement en faveur des quatre clous : « Il y avait dans la croix du Seigneur quatre bois : un poteau érigé ; un bois transversal ; un tronc placé dessous et un écriteau placé plus haut ; le poteau érigé avait un tronc placé dessous et un écriteau au-dessus. Et il y avait quatre clous, par lesquels les mains sont percées et les pieds sont cloués » (Innocent III, *Sermo IV* ; PL 217, col. 612).

25. Il a été classé monument historique en 1979 sur la proposition de Claire Delmas (il était recouvert d'une très épaisse couche de peinture datant du XIXe siècle) et a été restauré en 1982-1983 : on retrouva alors sa polychromie médiévale.

26. E. Palazzo, *Histoire des livres liturgiques : Le Moyen Âge, des origines au XIIIe siècle*, préface de P.-M. Gy, Paris, Beauchesne, 1993, p. 121-122.

27. G. Schiller, t. 2, p. 128 et fig. 394 ; A. Hertz, *Le Message du Christ. L'Évangéliaire d'Otton III*, trad. de l'allemand par Fr. Bœspflug, Paris, Cerf, 1984, p. 41 ; E. G. Grimme, *Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen*, Fribourg/Bâle/Vienne, Herder, 1984, p. 77-79.

28. Une miniature très proche des précédentes apparaît dans le *Codex d'Egbert*, qui date des années 980, conservé à la Stadtbibliothek de Trêves, cod. 24 : G. Schiller, t. 2, fig. 392 et 393.

29. « Voici le disciple qui témoigne » (Jn 21,24).

30. V. Leroquais, *Sacramentaires*, pl. XIX.

31. Autres exemples : miniature anglaise ; miniatures Chauvigny ; miniature, vers 1025 ; *Te igitur* de l'Évangéliaire de Mönchengladbach, de l'école de Cologne, début XIe siècle (Fribourg, Bibliothèque universitaire, cod. 360a, F. 15v ; ms. 709, f. 1v, de la Pierpont Morgan Library de New York vers 1030-1050, avec la Madeleine agenouillée (dont c'est une des premières occurrences en pareil contexte) enlaçant le pied de la croix (*Crucifixion*, Phaidon, p. 20-21).).

32. X. Dectot, p. 61.

33. Ex – « Missel de Henri de Mindel », provenant de Saint-Michel de Hildesheim, vers 1160-1170, acquis de la collection princière von Fürstenberg en 1997 par le Jean-Paul Getty Museum, Los Angeles ; E. C. Teviotdale, *The Stammheim Missal*, Los Angeles, Getty Museum Studies on Art, 2001, sp. p. 64-65.

34. Nous avons commenté cette image exceptionnellement synthétique dans Fr. Bœspflug, *Les Monothéismes en images*, Paris, Bayard, 2014, p. 88-94.

35. Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Natività di Cristo nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, Milan, Jaca Book, 2016, p. 44-48.

36. *Quare rubrum est indumentum tuum* : une antienne de la liturgie du vendredi saint, tirée du livre d'Isaïe 63,2 dans la version de la

Vulgate, que nous redonnons ici dans la version de la Bible de Jérusalem (1991) : « Pourquoi ce rouge à ton manteau, pourquoi es-tu vêtu comme celui qui foule au pressoir ? » Les mots prononcés par la figure du jeune homme dans le pressoir, qui préfigure le Christ en croix, sont ceux du début du verset suivant (Is 63,3) : « À la cuve j'ai foulé solitaire, et des gens de mon peuple pas un n'était avec moi. »

37. Passage du psaume 93 (92), 1 qui apparaît dans la liturgie pascale.

38. Sur ce type iconographique et la thématique théologique sous-jacente, voir D. Alexandre-Bidon (éd.), *Le Pressoir mystique* (Actes du coll. de Recloses, mai 1989), Paris, Cerf, 1990.

39. J. Mercieca, « La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien », *Bulletin du Centre d'études médiévales* (*BUCEMA*), en ligne, Auxerre, 2017 : contribution présentée comme une synthèse de thèse de doctorat soutenue en 2015 sous la direction de D. Russo sur *La Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges* (*IXe-début du XIe siècle*).

40. M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, p. 149-151.

41. M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, pl. XXV a et b, p. 156-157 ; dans sa conclusion, p. 225, note 2, l'auteure rapporte le débat sur la datation de cette peinture murale, que certains spécialistes pensent avoir été réalisée plutôt au XIe siècle.

42. M.-Chr. Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant*, p. 165-171.

43. Voir G. Jaszai, « Kreuzallegorie », *LCI*, t. 2, col. 595 – 600.

44. Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 234, F. 2 ; G. Schiller, t. 2, p. 134 et fig. 413 (l'auteur consacre tout un paragraphe à ce lien entre Trône de grâce et Crucifixion : « Der Gnadenstuhl in Bezug auf den Opfertod », p. 133-136) ; sur la miniature du Missel de Cambrai, voir F. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 175.

45. Voir chap. 2, fig. 4 : Sacramentaire de Gellone ; fig. 7 : Sacramentaire de Charles le Chauve.

46. J. de Landsberg, p. 75.

47. *Ecclesiam Christi Viti similabimus isti de ligno crucis. Iacobi dens, Ignatiiq. Insupra scripti requiescunt corpore Christi quam lex arentem, ses crux facit esse virentem* : « Nous comparons l'Église du Christ à cette vigne que la Loi dessèche mais que la croix vivifie. Un fragment de la croix, une dent de [saint] Jacques et une autre de [saint] Ignace sont conservées dans [le lieu où se trouve représenté] le corps du Christ au-dessus de l'inscription. »

48. A. Christen (dir.), *Hortus deliciarum : Reconstitution du manuscrit du XIIe siècle de Herrade dite de Landsberg*, Strasbourg, COPRUR, 1990 ; G. Schiller, t. 4, 1976, 1988, p. 52 et fig. 111 (repr. en noir et blanc, incluant toutes les inscriptions).

49. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 19 p. 59, et p. 5-59 ; Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis*, p. 55.

50. Sur la naissance de l'Église du côté du Christ, voir G. Schiller, t. 4, p. 90, et fig. 217-224.

51. R. Zapperi, *L'Homme enceint. L'homme, la femme et le pouvoir*, tr. fr., Paris, 1983, p. 19 et suiv. ; voir aussi J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements* (*VIe-XVe siècle*), Paris, 1989, p. 240 et suiv. et 332 et suiv. Sur la naissance de l'Église du côté du Christ, G. Schiller, t. 4, fig. 217-224.

52. G. Schiller, t. 2, fig. 504.

53. Le texte des banderoles de ces deux figures est retranscrit dans *LCI*, 2, col. 597.

54. Ces Crucifixions où les quatre aspects sotériologiques du sacrifice de la croix (victoire sur la Synagogue, établissement de l'Église, ouverture du ciel et victoire sur la mort) sont visualisés par quatre mains agissantes prolongeant le bois de la croix ont fait l'objet d'une étude de L. Füglister, *Das lebende Kreuz*, Einsiedeln, 1964.

55. M. Durliat, in *Le Monde de la Bible*, p. 31.

56. Cette précision chronologique sous la plume de D. Russo, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, t. 96, n° 2, 1984, p. 647-717 ; à l'appui de cette datation précise, la *Crocedipinta* du « Maître de Saint François », vers 1260-1272, conservée à la National Gallery de Londres (*Crucifixion*, Phaidonn, p. 32-33).

57. M. Boskovits, « Giunta Pisano. Una svolta nella pittura italiana del Duecento », in *Arte illustrata*, VI, 55 – 56, 1973, p. 339-352 ; S. Nessi, « La grande croce dipinta da Giunta Pisano per la basilica di San Francesco in Assisi », in *Il Santo*, N.S. XLV, 3, 2005, p. 691-721 ; L. Bellosi, « La Croce bolognese di Giunta Pisano », in Id., *I vivi parean vivi. Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Florence, Centro Di, 2006, p. 14-17.

58. M. Durliat, LMB, 31.

59. L. Bellosi, *Cimabue*, Milan, Federico Motta Editore, 2004.

60. G. Gamulin, *The Painted Crucifixes in Croatia*, translated from Crotian by Elle Elias-Bursac, Colour Plates Kresmir Tadic, Zagreb, Uzdruzeni izdavaci, 1983.

61. M. Durliat, « Le Dévôt Christ de Perpignan », *Études roussillonnaises*, 1952/4, p. 241-256 ; P. Thoby, p. 179 ; J.-B. Mathon, I. Desperamont-Jubal, « Le Dévôt-Christ : état des connaissances à la lumière de sa restauration », *Études roussillonnaises. Revue d'Histoire et d'Archéologie méditerranéennes*, XIX, 2002, p. 139-150 (sur les conditions de fabrication ; sur la croix en forme d'*upsilon*).

CHAPITRE 5 ..... P. 116

Bibliographie

R. Didier, « Miseratio Christi, Redemptio mundi. Considérations sur l'iconographie de la Passion », dans *Art et histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, Malmédy, 1997, p. 97-148.

J. Paviot, « La Crucifixion et le Jugement dernier attribués à Jan Van Eyck (Diptyque de New York) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 73/2, 2010, p. 145-168.

Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis. Le bon larron dans l'art et la société (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Alma Éditeur, 2015.

J. Oberhaidacher, « Die Linzer Kreuzigung als Beispiel für die Spätzeit der Tafelmalerei der Internationalen Gotik in Wien », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, t. 56, 2002, p. 226-238.

G. Schmidt, « Die Wehrdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die kölner Malerei », dans G. Bott (éd.), *Vor Stefan Lochner. Die kölner Malerei von 1300-1430. Die Ergebnisse der Ausstellung und des Kolloquiums Köln 1974*, Cologne, 1977.

J. Wirth, « Sur l'évolution du Crucifix à la fin du Moyen Âge », *Les Ateliers des Interprètes*, Avignon, 1989, p. 166-184.

Légendes des figures

Figure 1 : Cimabue, fresque, 350 x 690 cm, 1277-1283 ; Assise, basilique supérieure, transept gauche

Figure 2 : Giotto, *Crucifixion*, fresque, 185 x 200 cm, vers 1305 ; Padoue, chapelle des Scrovegni

Figure 3 : Giotto et disciples, *Crucifixion*, fresque, 1308-1310 ; Assise, basilique inférieure Saint-François

Figure 4 : Duccio di Buoninsegna, *Crucifixion*, panneau peint, *Maestà*, face postérieure, 1308-1311 ; Sienne, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo

Figure 5 : Simone Martini, *Crucifixion, Polyptyque Orsini*, panneau peint, 1335-1337 ; Anvers, Koninklijk Museum

Figure 6 : Andrea di Bonaiuto, fresque, 1365-1367 ; Florence, Santa Maria Novella, « chapelle des Espagnols »

Figure 7 : Giusto de Menabuoi, fresque, 1375-1378 ; Padoue, baptistère

Figure 8 : Andrea Mantegna, *Crucifixion*, huile sur bois, 67 x 93 cm, 1457-1459 ; Paris, Louvre

Figure 9 : Giovanni Baleison et Giovanni Canavesio, *Crucifixion*, fresque, 1492 ; La Brigue, Notre-Dame-des-Fontaines

Figure 10 : Bramantino, *Crucifixion*, huile sur toile, 372 x 270 cm, 1510-1511 ; Milan, Pinacothèque Brera

Figure 11 : Jan Van Eyck, *Diptyque de la Crucifixion et du Jugement dernier*, peinture sur bois transposée sur toile, 56 x 19,7 cm par panneau, vers 1430 ; New York, Metropolitan of Museum of Art

Figure 12 : Maître du calvaire Wasservas, panneau peint, vers 1420-1430 ; Cologne, Wallraf-Richartz Museum

Figure 13 : Kalkar, groupe sculpté, vers 1500 ; église Saint-Nicolas, retable du maître-autel

Figure 14 : Lucas Cranach l'Ancien, *Crucifixion*, huile sur panneau, 121,1 x 82,5 cm, 1538 ; Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Chicago Art Institute

Figure 15 : Wolf Huber, *Allégorie de la Rédemption*, panneau peint, 154 x 130 cm, vers 1543 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum

Figure 16 : Hermann tom Ring, *Calvaire*, 170 x 211 cm, vers 1550 ; Münster, Museum für Kunst und Kultur

Figure 17 : Louis de Caullery, huile sur cuivre, 33 x 23,5 cm, vers 1610 ; Varsovie, Musée national

Figure 18 : Jan Bruegel II le Jeune, (attribué à), huile sur cuivre, 36 x 55 cm, vers 1650 ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts

Notes

1. I. Renaud-Chamska, *Marie Madeleine dans tous ses états*, Paris, Cerf, 2008, p. 122, avance que « Marie Madeleine est représentée au pied de la croix dès le VIIIe siècle, en Irlande et en Angleterre », et renvoie à V. Ortenberg, « Le culte de sainte Marie Madeleine dans l'Angleterre anglo-saxonne », dans G. Duby, V. Ortenberg, D. Iogna-Prat, *La Madeleine (VIIe-XIIIe siècle)*, Mélanges de l'École française de Rome, 1992, vol. 104/1, p. 14, tout en notant que « sur le continent, c'est au XIIIe siècle, sous l'influence franciscaine, qu'elle arrive à cette place de choix ».

2. Paolo di Giovanni Fei, *Diptyque de l'Observance*, tempera sur panneau, 53,9 x 47,7 cm, 1391-1395 ; Sienne, Pinacoteca Nazionale.

3. P. Thoby, p. 164.

4. E. Folgliadini, *Saint-Sauveur-in-Chora, un joyau de l'art byzantin*, Paris, Cerf, à paraître.

5. Ainsi chez Bernardo Daddi, 1338, Édimbourg, National Gallery of Scotland (*Crucifixion*, Phaidon, p. 41) ; Agnolo Gaddi, vers 1395, Florence, Offices (*ibid.*, p. 49) ou encore chez Masaccio, voir plus bas. D'autres personnages furent installés dans cette position : saint François d'Assise, comme chez Cimabue (fig. 1) et Lucca di Tommè ; saint Dominique, chez l'Angelico, etc.

6. P. Thoby, p. 165.

7. L'on ne sache pas que le même honneur soit échu à Nicodème ou à Joseph d'Arimathie, auxquels on pourrait ici songer.

8. G. Schiller, II, 167 A.

9. P. Thoby, p. 165-167.

10. P. Thoby, p. 182-183.

11. Disciple de Duccio di Buoninsegna (1255-1319), *The Crucifixion*, vers 1315. Tempera, gesso, et gold leaf on panel, 40,6 x 29,2 cm.

12. P. Gerlach, « Physiologus », *LCI*, t. 3, col. 432 – 436 ; voir aussi l'article « Pelikan », *ibid.*, col. 390 – 392 ; D. Jacquart, « Physiologus », dans A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. 2, p. 1209-1210.

13. L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus Christ*, 1941 ; rééd. Paris, Albin Michel, 2006 (p. 558 : Le pélican) ; Chr. Heck, R. Cordonnier, *Le Bestiaire médiéval*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

14. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 103, p. 252-253, et p. 272-278 ; J. de Landsberg, p. 103.

15. J. Gagliardi, *La Conquête de la peinture à l'aube de la Renaissance, du XIIIe au XVe siècle*, Paris, Flammarion, 2e éd., 2001.

16. P. Thoby, p. 195.

17. B. Avena, *Notre-Dame-des-Fontaines. La chapelle Sixtine des Alpes méridionales*, Borgo San Dalmazzo-Cuneo, Martini, 1989 ; L. Thévenon, « Giovanni Canavesio (actif de 1472 à 1500), décorateur de Notre-Dame-des-Fontaines à La Brigue, Sources et influences », dans *Nice historique*, 1997, n° 267, p. 106-114 ; V. Plesch, *Painter and priest : Giovanni Canavesio's Visual Rhetoric and the Passion Cycle at La Brigue*, University of Notre Dame Press, 2006.

18. *Crucifixion*, Phaidon, p. 116-117. Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis. Le bon larron dans l'art et la société (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Alma Éditeur, 2015, p. 222-224.

19. G. Schmidt, « Die *Wehrdener Kreuzigung* der Sammlung von Hirsch und die kölner Malerei », in G. Bott (éd.), *Vor Stefan Lochner. Die kölner Malerei von 1300-1430. Die Ergebnisse der Ausstellung und des Kolloquiums Köln 1974*, Cologne, 1977 (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte ; 1/ Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch ; 1/1977), p. 11-27 ; M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, p. 62-63.

20. E. Dhanens, *Hubert et Jan Van Eyck*, trad. fr. de J. Gengoux, Anvers, Fonds Mercator, s.d., repr. p. 358, qui mentionne entre autres attributions celles à Hubert ou Jan Van Eyck, Petrus Christus, Albert Van Ouwater. Le diptyque est reproduit en pleine page p. 360.

21. J. de Landsberg, p. 90.

22. La douleur s'exprimant sans plus de retenue, et confinant à la détresse, se retrouve sur les traits de Jean en train de pleurer en s'essuyant les yeux tel que l'a peint au pied de la croix Jan (ou Hubert ?) Van Eyck dans un petit panneau (43 x 26 cm) des années 1430 conservé à la Gemäldegalerie de Berlin.

23. L'article de Wikipedia, The free encyclopedia, « Crucifixion and last Judgement diptych », parle de citations d'Isaïe (53,6-9.12), de Ap (20,13–21,3-4) et de Dt (32,23-24) ; J. Paviot, « La Crucifixion et le Jugement dernier attribués à Jan Van Eyck (Diptyque de New York) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 73/2, 2010, p. 145-168.

24. DOMINVS POSVIT I(N) EO INIQVITATE(M) OMNIVM N(OST)R(V)M OBLATVS E(ST) QVIA IP(S)E VOLVIT (ET) NON A// PER VIT OS SW(M) SIC(VT) OVIS AD OCCISIO NE(M) DVCET(VR) (ET) Q(VAS)I // AGNVS CO RAM TONDE(N)TE SE23 OBMVTESCET (ET) P(RO)PT(ER) SCEL(VS) P(O)P(V)LI MEI PER CVSSI(T) EV(M) [au lieu d'EOS] ET DABIT IMPIOS PRO SEPVLTVRA ET DIVITES PRO MORTE SVA YSA (IAS) [une lettre illisible] // (T) R(ADI)D(I)T I(N) MORTE(M) A(N)I(M)AM SUA(M) (ET) CV(M) SCELERATIS REPV(T)A//TVS E(ST) ET IP(S)E P(E)CC(ATV)M MVLTORV(M) TULIT (ET) PRO TRANSGRESSORIBVS ORAVIT [au lieu de ROGAVIT] – je reproduis le texte fourni par J. Paviot, « La Crucifixion et le Jugement dernier attribués à Jan Van Eyck (Diptyque de New York) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 73/2, 2010, p. 145-168 (149). Mot à mot : « Le Seigneur déposa en lui l'injustice de tous les nôtres. Il s'est offert parce que lui-même s'humilia et n'ouvrit pas la bouche comme une brebis conduite à la mort et comme un agneau en face de ceux qui le tondent il se tut et à cause du crime de mon peuple il le frappa et donna les impies comme sépulture et les richesses à la place de sa mort (Isaïe) il livra dans la mort son âme et fut compté parmi les criminels et lui-même porta le péché de la multitude et pria pour les transgresseurs. »

25. J. Oberhaidacher, « Die Linzer Kreuzigung als Beispiel für die Spätzeit der Tafelmalerei der Internationalen Gotik in Wien », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, t. 56, 2002, p. 226-238.

26. En latin : *manus fica* ; en allemand : *Feige* ; voir L. Kriss-Rettenbeck, *Feige. Wort, Gebärde, Amulett*, 1955. C'est ce geste qui conduira Rabelais, dans *Le Quart Livre*, publié en 1552, à mettre en scène, en face des « papimanes », les partisans inconditionnels du pape, les « papefigues », ses adversaires déclarés, qui lui font la figue. Le livre sera censuré par les théologiens dès sa sortie des presses.

27. Sainte Ursule est l'une des figures marquantes de la légende des Onze mille vierges ; selon Jacques de Voragine, elle aurait été criblée de flèches par les Huns.

28. *Generoso Dno [Domino] Henrico Rantzovio Vicario Regis Daniae Produci Cimbrico DD Hardwigus A Dassel IC Caesar XXVI Die Octobris Anno CD.D.XCVI.*

29. Voir celui, vers 1500, du Maître de Litomerice, repr. dans *L'Art gothique en Bohème* ; on peut mentionner aussi celui de la Crucifixion de Lucas Cranach l'Ancien datée de 1505 et conservée à Munich, voir *Crucifixion*, p. 103.

30. L. Steinberg, trad. fr., p. 115.

31. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 14, p. 39, et p. 66.

32. *Notum sit omnibus vobis et omni plebi Israel : quod in noie Dni [Domini] Nri [Nostri] Iesu Chri Nazareni quem vos crucifixistis quem Deus suscitabit a mortuis in hoc iste astat coram vobis sanus. Hic est lapis angularis qui reprobatus est a vobis ædificantibus. Qui factus est in caput angularis et non est in alio aliquo salus. Act. IIII.*

33. Le lecteur est en droit de se demander pourquoi notre ouvrage n'a pas prévu de consacrer un ou plusieurs paragraphes de ce chapitre à des tableaux comparables conçus par des peintres français, anglais ou espagnols. Qu'en a-t-il été de la Crucifixion chez eux ? Il nous a semblé qu'elle n'avait pas reçu de leur part beaucoup d'attention. Mais nous avouons ne pas comprendre pourquoi, et en tout état de cause, nous nous réjouirions d'être détrompés, preuves à l'appui.

34. É. Mâle, *L'Art religieux du XVIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1951, 1984, p. 212.

CHAPITRE 6 ..... P. 142

Bibliographie

C. Cardona, G. C. F. Villa (a cura di), *Antonello da Messina*, cat. d'expo., Milan, Palazzo. Reale, février-juin 2019.

R. Didier, « *Miseratio Christi, Redemptio mundi.* Considérations sur l'iconographie de la Passion », dans *Art et histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, Malmédy, 1997, p. 97-148.

T. Dobrzeniecki, « Crucifixus dolorosus. Christus am Lebensbaum im Nationalmuseum Warschau », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, XXXV, 1994, n° 1-4, p. 1-19.

E. Hurkey, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter : Untersuchungen zur Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive*, Worms, 1983.

C. Jans, *La Croce nella Tradizione dell'artigianoto Valdostano. La croix dans la tradition de l'artisanat valdotin*, Lucrezia Pongan, Massimo Contini, 1999.

M. Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana*, Munich, 1970.

M. B. Merbach, *The Thief, the Cross and the Wheel, Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

L. Steinberg, *La Sexualité du Christ à la Renaissance et son refoulement moderne*, trad. fr., Paris, 1987.

P. Thoby, *Histoire du crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959, chap. VIII, p. 187-214.

J. Wirth, « Sur l'évolution du Crucifix à la fin du Moyen Âge », dans les *Ateliers des interprètes*, Avignon, 1989, p. 166-184 (porte surtout sur le problème de la nudité du Crucifié).

Légendes des figures

Figure 1 : Bartolo di Fredi, *Retable de la Trinité*, partie haute, 160 x 228 cm, 1397 ; Chambéry, musée d'Art et d'Histoire

Figure 2 : Luca di Tommè, *Triptyque de la Trinité*, panneau central, vers 1360 ; San Diego (Californie), Timken Museum of Art

Figure 3 : Semitecolo, *La Trinité*, panneau peint, 35 x 40 cm, 1360-1370 ; Padoue, Musée diocésain

Figure 4 : Bernardo Daddi, *Crucifixion*, panneau peint, 58 x 27,5 cm, 1345-1348 ; Altenburg, Lindenau-Museum

Figure 5 : Francesco Traini, *Crucifixion*, panneau peint, 48 x 23 cm, 1350-1360 ; Pittsburg (Pennsylvanie), Carnegie Museum

Figure 6 : Maître de Bedford, *Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix*, miniature, Heures Lamoignon (ou d'Isabelle de Bretagne), vers 1420 ; Lisbonne, musée Calouste-Gulbenkian, ms LA 237, fol. 181

Figure 7 : Naddo Ceccarelli, *Le Christ crucifié avec la Vierge et saint Jean l'Evangeliste*, panneau peint, 21,9 x 15,2 cm, 1445-1450 ; Boston, Museum of Fine Arts

Figure 8 : Sano di Pietro, *Crucifixion*, 24,1 x 33,7 cm, 1445-1450 ; Washington, National Gallery of Art

Figure 9 : Andrea Bonaiuti (Andrea da Firenze), *Crucifixion*, panneau peint, 33 x 22 cm, vers 1370-1377 ; Vatican, Pinacothèque

Figure 10 : Antonello da Messina, *Calvaire*, huile sur bois, 59 x 42 cm, 1475 ; Anvers, musée royal des Beaux-Arts

Figure 11 : Jean de Beaumetz, *Le Calvaire avec un moine chartreux*, panneau peint, 60 x 48,5 cm, vers 1390 ; Paris, musée du Louvre

Figure 12 : Hermann Schadeberg, *La Crucifixion au dominicain*, huile sur panneau, 125,3 x 93,9 cm, vers 1400 ; Colmar, musée Unterlinden

Figure 13 : Giovanni di Paolo, *Crucifixion*, tempera sur panneau, 114,5 x 88,5 cm, vers 1455 ; Canberra, Galerie nationale d'Australie

Figure 14 : Hubert Van Eyck, panneau peint, 43 x 26 cm, vers 1430 ; Berlin, Gemäldegalerie

Figure 15 : Masaccio, *Crucifixion ;* Naples, musée de Capodimonte

Figure 16 : Maerten van Heemskerck, *Crucifixion*, huile sur panneau, vers 1530 ; Detroit, Institute of Arts Museum

Figure 17 : Fra Angelico, *Saint Dominique adorant la Crucifixion*, fresque, 340 x 155 cm, cloître dit de saint Antonin, vers 1442 ; Florence, couvent Saint-Marc

Figure 18 : Peintre inconnu, *Henri III au pied du Christ en croix*, 1580 ; Paris, Louvre

Figure 19 : Lucas Cranach l'Ancien, *Albrecht von Brandenburg au pied de la croix*, 1520-1525 ; Munich, Alte Pinakothek

Figure 20 : Lucas Cranach l'Ancien, huile sur panneau, 1538 ; Yale, Art collection

Figure 21 : Vincenzo Foppa, huile sur panneau, 68,5 x 38,8 cm, 1456 ; Bergame, Académie Carrare

Figure 22 : Van der Weyden, *Triptyque du calvaire*, huile sur panneaux de bois, chaque panneau : 180,3 x 93 cm, vers 1460 ; Philadelphie, Museum of Art

Figure 23 : Paolo Schiavo, fresque, 259 x 340 cm, 1447 ; Florence, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia

Figure 24 : Matteo di Giovanni ou **Vecchietta ou Joan Rosato**, *Crucifixion mystique*, vers 1450, tempera et or sur panneau, 51,7 x 44 cm ; Princeton University Art Museum

Figure 25 : Saint Jean de la Croix, dessin colorié, 5,7 x 4,7 cm, 1577

Notes

1. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 172-177.

2. J. de Botton, D. Boucher de Lapparent, *Le Retable de la Trinité*, Chambéry, musée d'Art et d'Histoire, 1987, sp. p. 24-51.

3. Tels la Trinité entourée des symboles des quatre évangélistes de Barnaba Modena ou le panneau peint en 1479 par Peter Hemmel d'Andlau (Strasbourg), et conservé au Getty Museum de Los Angeles.

4. Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident* (1400-1460). *Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, ²2006, chap. IV (« La Trinité de Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence »), p. 77-102 ; Id., *Dieu et ses images*, p. 231-234, où nous citons Borsi, p. 255.

5. Panneau peint [Sienne], vers 1360 (ou « après 1366 »), attribué à un aide de Luca di Tommè ; jadis propriété de Duveen Brothers, New York ; maintenant à la Timken Art Gallery, San Diego (CA). Voir Braunfels, P. lxli, pl. 42 ; Meiss, 1951, p. 34, pl. 50 ; Id., 1994, p. 54, qualifie d'« anomalie » cette combinaison (Trinité triandrique et Christ en croix), « puisque la deuxième Personne, le Christ, est représentée deux fois. Plus étrange et même assez troublant est l'aspect donné à la Trinité même » ; *The International Style*, cat. exp. Baltimore, 1962, p. 18 (le commentaire parle à tort d'image « monstrueuse », qui greffe le « tricéphale » sur le trône de grâce ; en représentant le Christ deux fois, il suggère que le Christ souffrit en croix dans sa « double nature », *sic*) ; M. Mallory, « An Early Quatrocento Trinity », *AB*, 48, 1966, p. 85 et suiv. (qui présente l'image comme l'exacte visualisation de la prière de l'offertoire de la messe, le « *Suscipe Sancta Trinitas* » ; critique de Sinding-Larsen, p. 71) ; Sh. A. Fehm, *Luca di Tommè. A Sienese Fourteenth Century Painter*, Carbondale, 1986 ; D'Achille, 1991, p. 57, fig. 14 (parle seulement de contamination entre la Trinité triandrique et le trône de grâce). Bonne reproduction intégrale du triptyque en couleurs dans *LMB*, 147, janv.-févr. 2003, p. 136 et 139 ; Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 200-201.

6. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 198-203.

7. Concernant les sources et l'esprit de cette règle, voir F. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 116-117 ; sur son progressif abandon, Id., *ibid.*, p. 254-257.

8. J. Fantino, « Circumincession », dans J.-Y. Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, 1998, p. 228.

9. Un groupe sculpté en bois, de la fin du xive siècle, avec deux donateurs agenouillés, à petite échelle ; il est reproduit dans Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 201.

10. Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, l. IV, préface ; J. Fantino, *Irénée*, p. 306.

11. Braunfels, P. lxli, pl. 42.

12. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 211 (fig. 24).

13. M. Lechner, « Andreas Ap. », *LCI*, t. 5, col. 132-152.

14. Ch. Journet, *Les Sept Paroles du Christ en croix*, Paris, Seuil, 1952. Ces sept paroles sont les suivantes : 1/ « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Lc 23,34) ; 2/ « En vérité, en vérité je te le dis, aujourd'hui même tu seras avec moi en paradis » (Lc 23,43) ; 3/ « Femme, voici ton fils ; fils, voici ta mère » (Jn 19,26-27) ; 4/ « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » (Mc 15,34 ; Mt 27,46) ; 5/ « J'ai soif ! » (Jn 19,28) ; 6/ « Tout est consommé » (Jn 19,30) ; 7/ « Père, en tes mains je remets mon esprit » (Lc 23,46). Le dernier en date des théologiens ayant développé la portée spirituelle de ces dernières paroles est Gianfranco cardinal Ravasi, *Le sette parole di Gesù in Croce, Meditazioni*, Queriniana Édizioni, 2019.

15. Parmi les exemples comparables, mentionnons, outre le tableau d'Antonello da Messina cité ici même à la fin de ce paragraphe III/, un autre tableau, peint près de deux siècles plus tard, d'un artiste espagnol, Fernando Yáñez de la Almedina (Almedina, 1475 – Almedina, 1537), une huile sur panneau (51 x 61 cm) des années 1515-1520.

16. Fr. Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 229 (« Jambes croisées »).

17. *Crucifixion*, Phaidon, p. 82-83 ; J. de Landsberg, p. 102 ; Fr. Taddeï, M.-I. Taddeï, *D'art d'art*, Paris, 2008, p. 42-43.

18. Sur le culte du Saint Sang dans l'Occident médiéval et son écho dans l'art médiéval, voir Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident.*

Sept chefs-d'œuvre de la peinture (1400-1460), chap. 1 (« La Grande Pietà ronde de Malouel »), p. 37-53, sp. p. 40-43.

19. Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident*, p. 46-47.

20. Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident*, p. 37-53 ; *Dieu et ses images*, p. 225-227.

21. Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident*, p. 57-76.

22. A. Châtelet, G. T. Faggin, *Tout l'œuvre peint des frères Van Eyck*, Paris, Flammarion, 1969, cat. n° 8.

23. Sur la Crucifixion des Allemands : P. Thoby, p. 170.

24. Voir le catalogue de l'exposition *Strasbourg 1400, un foyer d'art dans l'Europe gothique*, 2008 (en grande partie sur le *Paradiesgärtlein*).

25. Cette métaphore provenant d'un recueil syrien très ancien, le *Physiologus*, traduit en latin, christianisé et versifié au Moyen Âge, et utilisée par Robert Campin, alias le Maître de Flémalle, dans sa représentation de la Trinité – le motif de la lionne rugissant sur les petits qu'elle vient de mettre au monde pour les appeler à la vie apparaît sur l'un des accoudoirs du trône de Dieu ; voir Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident*, p. 87.

26. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 253.

27. E. Dhanens, *Hubert et Jan Van Eyck*, trad. fr. de J. Gengoux, Anvers, Fonds Mercator, s.d., repr. p. 359, signale que ce tableau a été attribué tantôt à Jan tantôt à Hubert Van Eyck. « Mais ni son caractère fortement émotif, ni sa gamme de couleurs ne s'accordent avec la facture de Jan Van Eyck » (p. 358).

28. *Crucifixion*, Phaidon, p. 60-61.

29. *Museo di Capodimonte*, p. 32.

30. 49,9 x 26,8 cm ; Rome, Pinacothèque vaticane ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 55.

31. Le grand panneau conservé au Louvre (435 x 260 cm) présente un Dominique agenouillé au pied de la croix (*Crucifixion*, Phaidon, p. 62-63). Ces trois dernières manières de faire rejoignent la deuxième, la troisième (« la prière du sang ») et la sixième (« la prière de violence ») des « neuf manières de prier de saint Dominique », étudiées par J.-Cl. Schmitt, *La Raison des gestes*, Paris, Gallimard, 1991, chap. #.

32. J. de Landsberg, p. 25 et 101.

33. Pour une brève présentation de cet ouvrage intitulé *Somme théologique*, voir Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 260.

34. J. Pope-Hennessy, *Angelico*, Florence, 1986, p. 30.

35. Nous devons toutes ces précisions à J. Pope-Hennessy, *Angelico*, Florence, 1986, p. 31-34.

36. *Ibid.*, p. 32.

37. Article « Henri III », trouvé sur la Toile (Wikipédia).

38. Une autre version, très proche, de « Lucas Cranach l'A. et atelier », datée de 1539 (un panneau peint de 51,5 x 34 cm), est conservée à la Staatsgalerie d'Aschaffenberg ; elle est reproduite chez M. B. Merbach, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 113 p. 288 et p. 287-289.

39. Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis*, p. 63.

40. Pas d'article « Ohnmacht Mariens » dans le *LCI* ; en revanche, un article « Pâmoison de la Vierge » dans P.-R. Ambrogi, D. Le Tourneau, *Dictionnaire encyclopédique de Marie*, Paris, Groupe Artège, Paris, DDB, 2015, p. 1049.

41. Autres exemples : *La Crucifixion au dominicain* de Hermann Schadeberg, vers 1400, conservée au musée Unterlinden de Colmar ; ou, de Gérard David, *Crucifixion avec saint Jérôme* (huile sur panneau, 52,5 x 37,5 cm, vers 1495 ; New York, Metropolitan Museum of Art).

42. Autres exemples : *Crucifixion* d'Andreas Pavias à Athènes, de la fin du XVe siècle ; *Maître de la Crucifixion de saint Léonard*, huile sur bois, vers 1450, Salzburg Museum ; *Maître de la Vierge entre les Vierges*, huile sur bois, 57 x 47 cm, entre 1475 et 1500, Florence, Offices.

43. Anonyme bavarois, hsp, 1440-1450, 166 x 86 cm, Esztergom, Kerestény Museum (Hongrie) Merback, p. 179 ; Hans von Tübingen 1430, Vienne Österreichische Galerie ; Buhl (Alsace, Haut-Rhin), retable de l'église Saint-Jean-Baptiste vers 1490 avec donatrice ; Fra Angelico, tempera sur panneau de bois 63,8 x 48,3 cm vers 1420-1423, New York, Metropolitan Museum of Art.

44. Giovanni Bernardino et Giovanni Stefano Scotti (actifs en Lombardie entre 1485 et 1520), *Crucifixion avec sainte Catherine, et les saints François, Bonaventure et Pierre*, Milan, Brera.

45. O. Delenda, *Rogier Van der Weyden, Roger de la Pasture*, Paris, Cerf/Tricorne, 1987, p. 44 et pl. 16 ; A. Châtelet, *Rogier Van der Weyden (Rogier de la Pasture)*, Paris, Gallimard, « Maître de l'art », 1999, qui reproduit aussi le *Triptyque Villa* et le *Triptyque Sforza*, l'un et l'autre peut-être de Pierre Van der Weyden (p. 130-132 et 133 – 134) ; S. Kemperdick, *Rogier Van der Weyden, 1399/1400 – 1464*, Cologne, Könemann, 1999, p. 50-51 ; J. de Landsberg, p. 91.

46. A. Châtelet, *Rogier Van der Weyden*, p. 62.

47. J. DE LANDSBERG, p. 92.

48. *Crucifixion*, Phaidon, p. 71-72 ; O. DELENDA, *Rogier Van der Weyden*, pl. 31 – 32 ; S. KEMPERDICK, *Rogier Van der Weyden*, p. 125 ; A. CHÂTELET, *Rogier Van der Weyden*, p. 108-109.

49. P. THOBY, p. 194-195.

50. J. DE LANDSBERG, p. 100-101.

51. Fr. BŒSPFLUG, « Dieu en pape. Une singularité de l'art religieux de la fin du Moyen Âge », *Revue Mabillon* (n.s.), t. 2 (= t. 63), 1991, p. 167-205.

52. Cette déclaration, sauf erreur, ne provient pas comme telle de l'Écriture sainte, même si ses composants en viennent.

53. J.-P. LAPIERRE, p. 673.

CHAPITRE 7 ..... P. 174

Légendes des figures

Figure 1 : ***Fresque***, XIVe siècle ; Chypre, église Agios Nikolaos, Tis Stegis

Figure 2 : ***Fresque***, fin du XVe siècle ; Chypre, Timios Stavros, Agiasmati

Figure 3 : ***Fresque***, milieu ou troisième quart du XIVe siècle ; Crète, Panaghia Kadros

Figure 4 : ***Fresque***, détail, milieu ou troisième quart du XIVe siècle ; Crète, Panaghia Kadros

Figure 5 : ***Fresque***, fin du XIVe siècle ; Soleto, Pouilles, Italie, Santo Stefano

Figure 6 : ***Fresque***, début du XIIIe siècle ; Vardzia, Géorgie, monastère de la Dormition

Figure 7 : ***Fresque***, vue d'ensemble, 1259 ; église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon, Boyana, près de Sofia, Bulgarie

Figure 8 : ***Fresque***, détail, 1259 ; église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon, Boyana

Figure 9 : ***Khatchkar*** dit ***Amenap'rkic***, pierre, 1273 ; église principale d'Haghpat, Surb Nshan, Arménie

Figure 10 : ***Miniature***, ***Évangile de Malatia***, manuscrit 10675, 1268, folio 321r ; Matenadaran, Erevan, Arménie

Figure 11 : ***Fresque***, 1209 ; église de la Vierge, monastère de Studenica, Serbie

Figure 12 : ***Fresque***, détail de la Vierge, 1209 ; église de la Vierge, monastère de Studenica, Serbie

Figure 13 : ***Fresque***, détail du Christ, 1209 ; église de la Vierge, monastère de Studenica, Serbie

Figure 14 : ***Fresque***, 1321 ; monastère de Gračanica, Kosovo, Serbie

Figure 15 : ***Fresque***, 1327-1350 ; monastère de Visoki-Dečani, Kosovo, Serbie

Figure 16 : ***Fresque***, 1298 ; église Saint-Nicolas, Varos, Prilep, République de Macédoine du Nord

Figure. 17 : ***Fresque***, 1317-1318 ; église Saint-Georges, Staro Nagoričane, République de Macédoine du Nord

Figure 18 : ***Icône***, Tempera sur panneau, première moitié du XVe siècle. Moscou, musée Andreï Roublev

Notes

1. En 488, Zénon accorda à l'archevêque de Chypre et à ses successeurs le privilège d'endosser le manteau pourpre durant les cérémonies officielles, d'arborer un sceptre impérial et de signer à l'encre rouge. L'archevêque Antemius, en signe de gratitude pour avoir concédé à l'Église de Chypre le maintien de son autonomie, offrit à l'empereur le manuscrit de l'évangile selon Matthieu rédigé par saint Barnabé, fondateur de l'Église chypriote, que cet archevêque avait découvert dans la tombe de l'Apôtre dans les environs de Salamine.

2. S. PERDIKIS, D. MYRIANTHEFS, *The Church of the Holy Virgin in Moutoullas*, Nicosie, 2011, p. 30.

3. A. STYLIANOU, J. A. STYLANOU, *The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Londres, Trigraph, 1985, p. 65.

4. H. Maguire soutient que les artistes byzantins des Xe-XIIe siècles qui introduisirent un cortège de plus en plus large de gestes de deuil dans la scène de la Crucifixion furent influencés par des contemporains ayant écrit sur les œuvres d'art. En particulier, si Constantin le Rhodien, décrivant la mosaïque des saints apôtres au Xe siècle, n'observe que le chagrin de saint Jean et les lamentations de la Vierge, le poète grec Eugène de Palerme, au XIIe siècle, dans une description d'une scène de Crucifixion, attire l'attention sur le chagrin de la Vierge et de sa servante aussi bien que chez les anges. Bien que le titre du poème ne l'énonce pas spécifiquement, la composition a vraisemblablement été inspirée par une œuvre d'art, puisque l'auteur déclare au début du poème qu'il voit la Crucifixion devant lui (H. MAGUIRE « Sorrow in Middle Byzantine Art », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 31 [1977], p. 123-174, p. 145).

5. A. PAPAGEORGIOU, *The Monastery of Saint John Lampadistis in Kalopanayiotis*, Nicosie, 2008, p. 29-30.

6. C. ARGYROU, *The Church of the Holy Cross of Ayasmati*, Nicosie, 2014, p. 24-29, sp. p. 26.

7. A. STYLIANOU, J. A. STYLANOU, *The painted Churches of Cyprus*, p. 106.

8. G. PASSARELLI, *Creta. Tra Bisanzio e Venezia*, Milan, Jaca Book, 2007, p. 148.

9. H. Maguire, art. cit., p. 144.

10. T. Papazotos, *Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria. Church. Art. History*, Athènes, Epikoinonia LTD, 2007, p. 63-74.

11. D'étroites affinités stylistiques relient ces peintures à l'œuvre de Giorgio Kaliergis dans l'église dédiée à la Résurrection de Jésus Christ à Veria (1315). Voir G. Gunaris, « Salonicco », *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Rome, Treccani, 1999.

12. Fr. Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 229 (« Jambes croisées ») ; T. Velmans, *Rayonnement de Byzance*, Paris, Thalia Édition, 2006, p. 249.

13. Datant de 1312, selon une inscription de 1819 conservée dans l'exonarthex, qui énonce : « L'église sainte actuelle a été peinte sous le règne du plus grand roi orthodoxe, Andronikos Komnenos Palaiologos et avec la contribution du moine Chir Arseni en 1312. » Ce texte reproduit l'inscription originale perdue, qui avait déjà été placée dans le *katholikon* pendant le règne d'Andronikos, le deuxième Paléologue (1282-1328). Voir P. Sofragiu, « The mural paintings from the exonarthex of Vatopedi Monastery's Katholikon », *European Journal of Science and Theology*, vol. 8, N. 4 (2012), p. 51-66.

14. *Ibid.*, p. 63.

15. « Les inscriptions grecques sont rares dans les églises de Géorgie, sauf pour désigner le Christ et la Vierge. Le fait qu'elles aient été réservées à ces figures suggère que la langue grecque était chargée d'une aura sacrale déniée au géorgien [...] Avec ces inscriptions en grec pour certaines scènes (qui étaient aisément identifiables par les contemporains), l'église devait apparaître plus "byzantine" », A. Eastmond, *Royal imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvanie, Pennsylvania University Press, 1998, p. 151.

16. B. Dimitrov, *La chiesa di Boyana, San Nicola e San Pantaleone*, Unicart, 2010, en particulier p. 9-10.

17. Златна книга ИКОНИ от България IX – XIX в. (Zlatna kniga IKONI ot Bulgaria – A Golden Book ICONS from Bulgaria, IXe-XIXe siècle), Methwodius Books, 2016, p. 76.

18. V. Kandjéva, A. Handjiïski, *Les Monastères en Bulgarie*, Sofia, Borina, 2009, p. 64.

19. B. Levon Zekiyan, « Dall'icona della pietra al sapere del libro. Un'avventura di sfide oltre il tempo », dans G. Uluhogian, B. Levon Zekiyan, V. Karapetian (éd.), *Armenia. Impronte di una civiltà*, Genève-Milan, Skira, 2011, p. 19.

20. J.-P. Mahé, « Croix et Xačkar de Horomos », dans E. Vardanyan (éd.), *Horomos Monastery : Art and History*, Paris, ACHCByz (« Amis du Centre d'histoire et civilisation de Byzance »), 2015, p. 301-323.

21. H. Petrosyan, « La scultura medievale armena e i *khatchkar* (le croci di pietra) », dans G. Uluhogian, B. Levon Zekiyan, V. Karapetian (éd.), *Armenia*, p. 69-75.

22. Depuis le 17 novembre 2010, « L'art des croix de pierre arméniennes. Symbolisme et savoir-faire des *Khatchkars* » figure sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'Unesco.

23. Le miaphysisme affirme que, dans l'unique personne de Jésus Christ, divinité et humanité sont unies dans une seule « nature » (*physis*), les deux étant unies sans séparation, sans confusion et sans altération. Le miaphysisme a souvent été considéré comme une forme de monophysisme, mais les Églises orthodoxes orientales rejettent cette caractérisation.

24. P. Donabédian, « Le khatchkar », dans *Armenia sacra, mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, cat. d'exposition, Paris, musée du Louvre, 2007, p. 160.

25. Voir K. Matevossian, E. Vardanian, *La Miniature arménienne. Matenadaran*, Erevan, Matenadaran, 2018, p. 99.

26. *Ibid.*, p. 11.

27. I. Bojović, *L'Église orthodoxe serbe. Histoire, spiritualité, modernité*, Paris, Cerf, 2018, p. 123.

28. M. Sakota, *Vénérable Syméon. Souverain et moine et sa fondation Monastère Studenica*, Monastère Studenica, p. 39.

29. L. Milailović, *Le Monastère orthodoxe de Zič̆a. Au cœur de la spiritualité serbe*, Paris, Metokhia, 2015, p. 11.

30. S. Petrović, *Le Patriarcat de Peć*, Belgrade, Štamparija Srpske patrijaršije, 2014, p. 29.

31. The Brotherhood of Sopoćani Monastery, *Monastery of Sopoćani. History, architecture, art, restoration*, Duga – Kraljevo, 2017, p. 27.

32. G. Subotić, « The art of Gračanica », *Christian Heritage of Kosovo and Metohija. The Historical and Spiritual Heartland of the Serbian People*, Los Angeles, Sebastian Press, 2015, p. 150.

33. Cet hymne antique et célèbre de la liturgie byzantine, chanté debout (*akatistos* signifie « non assis ») le cinquième samedi de carême, est formé de vingt-quatre stances, qui commencent chacune par une lettre de l'alphabet selon la formule de l'acrostiche. Attribué par la Tradition à Romanos le Mélode, l'Acathiste est une sorte de traité qui

célèbre en vers la richesse théologico-doctrinale du mystère de l'incarnation du Christ en Marie.

34. B. Todić, M. Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, Belgrade, Museum de Priština, Centre for Protection of Heritage of Kosovo and Metochia – Mnemosyne, Serbian Orthodox Monastery of Dečani, 2005 p. 370.

35. *Ibid.*, p. 371.

36. L. Hadremann-Misguich, « Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle », *Byzantion*, vol. 35 (1965), p. 438.

37. L. Hadremann-Misguich, *Kurbinovo : les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles, Éditions de *Byzantion* 6, 1975, p. 147.

38. S. Korunovski, E. Dimitkova, *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Milan, Jaca Book, 2006, p. 147.

39. M. Marković, *Saint Niketas near Skopje. A foundation of king Milutin*, Belgrade 2015 (en serbe), p. 337.

40. *Skopje – Seven Monuments of Art and Architecture*, Skopje, Datapons, 2010, p. 27.

41. I. Sinkević, « Prolegomena for a Study of Royal Entrances in Byzantine Churches : The Case of Marko's Monastery », M. J. Johnson, A. Papalexandrou, R. Ousterhout (éd.), *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration: Studies in Honor of Slobodan Curcic*, Burlington, Ashgate, p. 121-142.

42. *Skopje – Seven Monuments...*, *op. cit.*, p. 52.

43. *Ibid.*, p. 250.

44. L'hésychasme est un mouvement spirituel de l'Église d'Orient, marqué principalement par la répétition du nom de Jésus, la prière intérieure, qui recherche la présence sensible de Dieu et la déification de l'orant. Il remonte aux premiers siècles du christianisme, où il concernait principalement les provinces orientales de l'Empire byzantin. Il connut un renouveau spectaculaire au XIVe siècle, au cœur de l'Empire byzantin et au mont Athos.

45. Y. A. Piantnitsky, « De Byzance à Roublev : les icônes russes du XIIIe au XVe siècle », dans J. Durand, D. Giovannoni, I. Rapti (éds), *Sainte Russie*, p. 251. À ces œuvres assurées s'ajoutent celles que la critique moderne lui reconnaît : les fresques de la Dormition de Zvenigorod et trois icônes qui en proviennent ; des peintures de l'Évangéliaire de Khitrovo et enfin une partie des icônes de l'iconostase de la Trinité-Saint-Serge.

CHAPITRE 8 ..... P. 206

Bibliographie

Fr. Bœspflug, « Un Dieu déicide ? Dieu le Père au Pressoir mystique : notations et hypothèses », dans D. Alexandre-Bidon (éd.), *Le Pressoir mystique* (Actes du coll. de Recloses, mai 1989), Paris, 1990, p. 197-220 ; Id., « La Double Intercession en procès. De quelques effets iconographiques de la théologie de Luther », dans F. Muller (éd.), *Art, religion et société dans l'espace germanique au XVIe siècle* (colloque de Strasbourg, mai 1993), Strasbourg, 1997, p. 31-61 ; Id., « Les étapes de la réflexion de Luther sur l'usage des images religieuses », dans Fr. Bœspflug, E. Fogliadini (éd.), *Lutero, la Riforma e le arti. L'articolato rapporto con la pittura, l'architettura e la musica*, Villa Cagnola, Gazzada (Varese), Milan Glossa, 2017, p. 33-52.

Ph. Costamagna, C. Falciani, « Le Christ en croix d'Agnolo Bronzino peint pour Bartolomeo Panciatichi », *Revue de l'art*, 168, 2010/2, p. 45-52.

I. E. Friesen, *The Female Crucifix : Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*, Wilfrid Laurier University Press, 2001.

J. de Landsberg, *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, 2001, sp. p. 104-128.

É. Mâle, *L'Art religieux du XVIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1951, 1984, p. 210-214.

G. Messling (dir.), *L'Univers de Lucas Cranach. Un peintre à l'époque de Dürer, de Titien et de Metsys*, Paris, Skira/Flammarion, 2010.

J. Molanus, *Traité des saintes images* (Louvain, 1570 ; Ingolstadt, 1594), éd. Fr. Bœspflug et al., Paris, Cerf, 1996, sp. p. 146, 202, 213, 264, 276, 307, 315, 332, 378-379, 488 s., 494, 497, 504 s.

La Réforme dans l'espace germanique au XVIe siècle. Images, représentations, diffusion, actes du Colloque de Montbéliard, oct. 2004, Société d'émulation de Montbéliard, 2005.

L. Steinberg, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, 1983 ; tr. de l'anglais par Jean-Louis Houdebine, préface d'André Chastel, Paris, Gallimard, 1987.

Dr. P. Thoby, *Histoire du crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959, sp. p. 215-231.

H. G. Thümmel, « Kreuz. VIII. Ikonographisch (Reformationszeit bis zur Gegenwart) », *Theologische Realenzyklopädie* (« TRE »), t. 19, p. 768-774 et pl. IX-XVI.

R. Viladesau, *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts. The Baroque Era*, New York, Oxford University Press, 2014 (sp. chap. 4 : « The theological mediation. Baroque Lutheran and reformed Theology of the Cross », et chap. 5 : « The aesthetic mediation. The Cross in Protestant Art »).

F. Vion-Delphin, A. Bouvard, E. Fuhrer (dir.), *La Réforme dans l'espace germanique au XVIe siècle. Images, représentations, diffusion*, Montbéliard, Colloque 8 et 9 octobre 2004, Besançon, Société d'Émulation de Montbéliard, 2005.

J. Wirth, « Sur l'évolution du Crucifix à la fin du Moyen Âge », dans les *Ateliers des interprètes*, Avignon, 1989, p. 166-184 (porte surtout sur le problème de la nudité du Crucifié).

Légendes des figures

Figure 1 : Raphaël, huile sur bois, *Crucifixion*, Autel de Città di Castello, 280,7 x 165,1 cm, vers 1502-1503 ; Londres, National Gallery

Figure 2 : Perugin, *Crucifixion*, 1485 ; National Gallery of Washington

Figure 3 : Rueland Frueauf l'Ancien, *Crucifixion*, panneau peint, 1490-1491 ; Vienne (Autriche), musée du Belvédère

Figure 4 : Brunelleschi, *Le Christ nu*, statue en bois, 170 x 170 cm, 1410-1415 ; Florence, église Sainte-Marie-Nouvelle, chapelle Gondi

Figure 5 : Donatello, statue en bois, vers 1450 (?) ; Scarperia e San Piero, Musée d'Art sacré du couvent franciscain de Bosco ai Frati, près de Florence

Figure 6 : Michel-Ange, dessin à l'encre, 37 x 27 cm, 1541 ; Londres

Figure 7 : Michel-Ange, *Crucifix du San Spirito,* sculpture en bois polychrome, 142 x 135 cm, vers 1492 ; Florence, basilique du Santo Spirito, sacristie

Figure 8 : Giorgio Vasari, *Crucifixion*, vers 1560 ; coll. part.

Figure 9 : Le Greco, *Crucifixion,* huile sur toile, 312 x 169 cm, 1597-1600 ; Madrid, musée du Prado

Figure 10 : Benvenuto Cellini, Crucifix en marbre, h : 185 cm, entre 1556 et 1562 ; Madrid, monastère de l'Escurial

Figure 11 : Cosimo Rosselli, *Volto Santo*, peinture sur panneau de bois, 184,8 x 202,6 cm, 1491-1495 ; Los Angeles, County Museum of Art

Figure 12 : Piero di Cosimo, *Volto Santo*, peinture sur panneau (160 x 120,5 cm), vers 1520 ; Budapest, musée des Beaux-Arts

Figure 13 : *Kümmernis crucifiée*, statue en bois polychrome, h : 107 cm, seconde moitié du XVIIIe siècle ; Graz, musée diocésain

Figure 14 : Jérôme Bosch, *Le martyre de Sainte Julie*, triptyque, huile sur panneau de bois, panneau central : 105,2 x 62,7 cm, 1495 et 1505 ; Venise, Palazzo Ducale

Figure 15 : Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, peinture sur bois, polyptyque, h : 2,65 m ; l : 5 m (volets sont ouverts), entre 1512 et 1516 ; Colmar, musée Unterlinden

Figure 16 : Albrecht Aldorfer, 101 x 116 cm, 1515-1516 ; Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister

Figure 17 : Hans Baldung Grien, peinture sur bois, 151 x 104 cm, 1512 ; Berlin, Gemäldegalerie

Figure 18 : Joos van Cleve, triptyque, panneau central : 98 x 74 cm, vers 1520 ; New York, Metropolitan Museum of Art

Figure 19 : Juan de Flandes, *Crucifixion*, huile sur panneau, 123 x 169 cm, 1509-1511 ; Madrid, musée du Prado

Figure 20 : Albrecht Dürer, huile sur panneau, 63,5 x 45,5 cm, 1494-1497 ; Dresde, Gemäldegalerie Alter Meister

Figure 21 : Albrecht Dürer, *Autel Landauer*, 135 x 123,4 cm hors cadre, en 1511 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum

Figure 22 : Lucas Cranach l'Ancien, *Allégorie de la Loi et grâce,* une huile sur panneau de tilleul de 82,2 x 118 cm, 1529 ; Gotha, Herzogliches Museum

Figure 23 : Lucas Cranach l'Ancien, *Autel des sacrements* ou de la Réformation, prédelle du polyptyque : Luther prêchant le Christ crucifié, vers 1553 ; Wittenberg, église Sainte-Marie

Figure 24 : Lucas Cranach l'Ancien puis **Lucas Cranach le Jeune**, *Retable de Weimar (Épitaphe pour le duc Jean-Frédéric de Saxe et sa famille*), triptyque, 1550-1555 ; Weimar, Stadtkirche Saint-Pierre-et-Saint-Paul

Figure 25 : Heinrich Füllmaurer, *Retable de Montbéliard (Gothaer Tafelaltar*), triptyque monumental, 1540 ; Vienne, Kunsthistorisches Museum

Notes

1. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, P.U.F., 1959.

2. J. de Landsberg, p. 111. Ce point est à vérifier, car Thoby, p. 220, parle de deux Crucifixions de cet artiste : l'une conservée à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, l'autre à la National Gallery de Londres, sa fig. n° 371. Mais en tout état de cause, les plus grands peintres de cette période (Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci) n'ont visiblement pas eu beaucoup de sympathie pour le sujet, à la différence de ceux de la fin du siècle (Le Titien, Véronèse, Le Tintoret, Le Greco : voir notre chap. 9, III/).

3. J. de Landsberg, p. 103.

4. Nous empruntons cette comparaison, ainsi que quelques autres dans notre description de ce tableau, à P. Thoby, en particulier p. 220.

5. Meliton de Sardes, *Homélie sur la Passion*, cité par J.-P. Lapierre, p. 672.

6. Elisabeth Deklerck, déclaration du 8 avril 2017, en ligne ; voir à ce propos A. Chapelier, *Le Christ nu*, Paris, Éd. du Seuil, 2003 : cet auteur ayant découvert un jour ce Christ nu de Michel-Ange, à Florence, a été pour ainsi dire poursuivi par cette image, qui le poursuit et l'obsède : deux mille ans de christianisme n'ont cessé, selon lui, de « rhabiller » le Christ, d'affubler Jésus des oripeaux de la peur, de la violence, de la médiocrité, de la laideur, d'encombrer sa Parole et son Évangile de rajouts, ou d'interprétations frileuses trop souvent confondues avec la « Vérité ».

7. Nous suivons ici J. Wirth, p. 171 et suiv.

8. J. Wirth, p. 173, qui renvoie à L. Steinberg, *La Sexualité du Christ*, p. 48 s.

9. J. de Landsberg, p. 99.

10. Christ en croix, bois, 170 x 160 cm, San Pietro a Sieve, Convento di Bosco ai Frati (un couvent franciscain en faveur duquel Cosimo de' Medici exerça son mécénat en 1420), Florence ; P. Thoby, p. 209 ; J. de Landsberg, p. 29.

11. Donatello a encore créé un crucifix, en bronze, en 1445 [Schiller : 1444-1447], qui se trouve à Padoue, basilique Saint-Antoine ; J. de Landsberg, p. 100 ; G. Schiller, fig. 490.

12. Un relief en bronze doré réalisé vers 1455 (97 x 73 cm) attribué à Donatello est conservé au Musée du Bargello de Florence : les trois crucifiés ont un *perizonium* (*Crucifixion*, Phaidon, p. 76-77).

13. Sur le site de la RMN, il y a cinq Crucifixions de Michel Ange représentant la Crucifixion avec un Christ entièrement nu, dont trois à la British Library de Londres et deux au Louvre. Deux des dessins de Londres sont reproduits en regard l'un de l'autre dans *Crucifixion*, Phaidon, p. 122-123.

14. J. de Landsberg, p. 112 ; G. Gentilini (a cura di), *Proposta per Michelangelo Giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Horne, 8 maggio-4 settembre 2004, Torino, 2004 ; G. B. Fidanza, « Überlegungen zu Michelangelo als Holzbildhauer », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59, 2010, p. 49-64.

15. Voir à ce sujet J.-P. Lapierre, p. 676.

16. J. de Landsberg, p. 29.

17. Notice du Crucifix conservé à Rouen, dont il est question à la fin du paragraphe suivant, dans la catalogue du Musée des Beaux-Arts de cette ville.

18. J. de Landsberg, p. 29.

19. I. Hiller, H. Vey, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz Museum und im Kunstwerbemuseum der Stadt Köln*, Cologne, 1969, p. 119-120 ; M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, p. 70-71.

20. L. Steinberg, *La sexualité du Christ à la Renaissance...*, version anglaise, p. 246-250.

21. L'artiste raconte de manière saisissante ce qu'il a alors vécu dans sa cellule, dans *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*, trad. de l'italien par Nadine Blamoutier, Paris, Mercure de France, 2009.

22. J. Lopez Gajate, *El Cristo blanco de Cellini*, San Lorenzo del Escorial : Escurialensis, 1995.

23. G.-A.-A. Witkowski (1844-1923) est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Les seins à l'Église*, édité à Paris chez Maloine en 1907. Plusieurs autres ouvrages de lui ont creusé ce sillon : *L'art profane à l'église ; ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes. Contribution à l'étude archéologique et artistique des édifices religieux*, 2 vol. Paris, Jean Schemit, 1908 (vol. 1 : France, 500 p., 636 fig. ; vol.2 : Étranger : 498 p., 534 fig.) ; *L'art chrétien, ses licences*. (Complément de *L'art profane à l'église*), France et étranger, Paris, Jean Schemit, 1912 ; *Les licences de l'art chrétien*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1920.

24. Mentionnons, datant de cette époque, les Saint-Voult de Vérone, Musei d'Arte Casa di Giuletta fresque XV ; de Saint-Sixte à Pise ; du presbytère de Parlascio (Casciana, terme Lari) ; le relief de Montemarcello (avec saint Roch et saint Sébastien) ; hors d'Italie, celui de Margit Kovacs à Sentz Endre (Hongrie) ; celui de Bamberg.

25. G. Vasari, *La Vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Florence 1568.

26. Les péripéties de ce don et de sa restitution imposée par l'évêque du lieu, y compris la signification de la position d'un calice sous le soulier droit, sont racontées et analysées par J.-Cl. Schmitt, « Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 25, 1994, p. 241-270 (p. 259 et suiv.).

27. M. Ilsink, J. Koldeveij, et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman : Catalogue Raisonné*, Yale UP et Fonds Mercator, 2016, p. 188-197.

28. F. Stroppa, « Santa Giulia di Brescia. Un percorso sull'iconografia clasutrale della martire cartaginese », *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocese di Brescia*, s. 3, XVI/1-2, 2011, p. 61-172 ; Ead., *Santa Giulia. Percorsi artistici nell'agiografia monastica. L'esempio di San Salvatore di Brescia*, Studium/Fondazione Brescia Musei, 2012.

29. G. Schiller, t. 2, 1972, fig. 327-337, 379-394 et 455-75 ; I. E. Friesen, *The Female Crucifix : Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*, Wilfrid Laurier University Press, 2001.

30. Il fut restitué par Jacob Burkhardt à « Matthias Grünewald d'Aschaffenburg » (*Handbuch der Geschichte der Malerei*, 1844) et provoqua ensuite l'enthousiasme de J. K. Huysmans (*Là-bas*, 1891), lui-même durablement décisif pour l'appréciation de ce retable.

31. Fr. Taddeï, M.-I. Taddeï, *D'Art d'art*, Paris, 2008, p. 52-53.

32. P. Thoby, p. 222.

33. P. Thoby, *ibid.*, p. 222-223.

34. Voir aussi J.-K. Huysmans, *Trois primitifs : les Grünewald du Musée de Colmar, le maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Main*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1905 ; Flammarion, 1966 ; Chr. Heck, « Entre le mythe et le modèle formel : les Cruci-

fixions de Grünewald et l'art du XXe siècle », dans *Corps Crucifiés*, p. 84-107 ; M. Rodan, « Matthias Grünewald, "le plus forcené" des peintres selon Joris-Karl Huysmans », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013.

35. M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 107 p. 260, et p. 259-260.

36. Parmi ses autres Crucifixions, celle du panneau central d'un triptyque (80,4 x 63,2 cm, vers 1525) conservé à Boston, au Museum of Fine Arts, et celle d'un autre anneau central de triptyque (91 × 59 cm, vers 1518), celui du Museo Nazionale di Capodimonte, à Naples.

37. J.-L. Leuba, « Dürer (Albrecht) », dans P. Gisel (dir.), *Encyclopédie du protestantisme*, Paris/Genève, P.U.F./Labor et Fides, 1995, 2è éd. 2006, p. 383.

38. Albrecht Dürer (?), *Le Grand Calvaire*, vers 1495, gravure, 57 x 38,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz (Kupferstichkabinett), reproduite dans M. B. Merback, *The Thief, the Cross and the Wheel*, fig. 112 p. 281, et p. 280 ; le Louvre détient une Crucifixion de Dürer datée de 1486 (une gravure, 31,2 x 22,7 cm ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 86-87).

39. Cat. d'expo. *Albrecht Dürer, 1471-1971*, Nuremberg, 1971, p. 405 (notice sur Landauer), et cat. n° 705 (pour l'inscription du cadre) ; J. Ahlborn, *Die Familie Landauer*, Nuremberg, 1969, p. 112-114.

40. Les dimensions du dessin sont 28,4 x 21,3 cm ; la date de 1508 serait inscrite sur le cartouche en bas (Winkler, n° 445).

41. *Tout l'œuvre peint*, p. 8.

42. Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident*, p. 108-110.

43. S. J. Pearman, « The iconografic Development of the Cruciforme Throne of Grace, from the Twelfth to the Sixteenth Century », thèse dactylographiée, Case Western Reserve University, 1974 ; Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 175-179, 187-195 et 203-215.

44. C. M. Carty, « Albrecht Dürer's "Adoration of the Trinity" : a Reinterpretation », *The Art Bulletin*, 1985, 67/1, p. 146-153 ; Fr. Bœspflug, « *La Trinité*, par *Albrecht Dürer* (gravure, 1511) », *Moreana*, vol. 43, 168 (déc. 2006), vol. 44 (169-170, mars-juin 2007), p. 178-201.

45. H. Denzinger, *Symboles et définition de la foi catholique*, éd. P. Hünermann, J. Hoffmann, Paris, 1996, n° 1000, p. 334 s. ; pour le contexte historique et le débat théologique, voir Chr. Trottmann, *La Vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Rome, 1995.

46. H. Denzinger, n° 1305.

47. C. M. Carty (p. 152) mentionne cette dimension de l'œuvre (voir sa note 43), sans insister.

48. Panofsky a été abusé sur ce point, entre autres, par un pseudo-constat concernant les représentations du thème de la *Cité de Dieu* avant le Jugement : les artistes qui ont eu à le traiter, dit-il, « montrent l'assemblée des saints et des prophètes *à l'intérieur des murailles d'une cité réelle*, bâtie sur le sol terrestre » (E. Panofsky, éd. fr., p. 201 s.). Or, le *Retable Landauer* est loin d'être la seule image d'une assemblée composite en « lévitation ».

49. Fr. Bœspflug, V. Germanier, « La Communion des saints comme liturgie et prophétie. À propos de deux miniatures de la seconde moitié du XVe siècle », *La Maison-Dieu*, 220, 1999/4, p. 147-158.

50. P. Striedler, « Communio sanctorum : Albrecht Dürer's Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit », dans Cl. Pese (éd.), *Brückenschlagen, 1909-1992, Festschrift F. Eckhardt*, Nüremberg, 1992, p. 83-104.

51. Livre I, chap. XI ; Fr. Bœspflug, *Dieu dans l'art*, Paris, Cerf, 1984, p. 184-187.

52. E. Fogliadini, « La riflessione sulle immagini religiose di Lutero e Calvino : continuità e discontinuità di una pratica spirituale », *Rivista di Storia del Cristianesimo*, Bologne, Morcelliana, 2 (2018), p. 221-241.

53. M. Lienhard, « Luther et les images », dans *La Réforme dans l'espace germanique*, p. 89-102 ; J. Cottin, *Le regard et la parole. Une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides, 1994, p. 221-311 ; « La Réforme et les arts visuels. Des positions différenciées, ouvertes à la modernité », *Arts sacrés*, 21, 2013, p 36-41.

54. Fr. Bœspflug, « Les étapes de la réflexion de Luther sur l'usage des images religieuses », dans Fr. Bœspflug, E. Fogliadini (éd.), *Lutero, la Riforma e le arti. L'articolato rapporto con la pittura, l'architettur e la musica*, Villa Cagnola, Gazzada (Varese), Milan, Glossa, 2017, p. 33-52.

55. M. Lienhard, « Luther et les images », p. 100.

56. J. Cottin, « Cranach dit l'Ancien, Lukas », dans P. Gisel (dir.), *Encyclopédie du protestantisme*, Paris/Genève, P.U.F./Labor et Fides, 1995, 2e éd. 2006, p. 275 ; Id., « Loi et Évangile chez Luther et Cranach », *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 76, 1996, p. 293-314.

57. J. de Landsberg, p. 108.

58. Ils sont intitulés et conservés respectivement à Gotha (*Gesetz und Gnade*, tempéra sur toile, 82,2 x 118 cm, Herzogliches Museum), à Nuremberg (*Gesetz und Gnade*), Prague (*Sündefall und Erlösung*, 72 x 88,5 cm, Narodny Gallerie), Copenhague. Développeront ce filon un certain nombre de tableaux de Lucas Cranach le Jeune (*Vraie et fausse Église*, 1547 ; Panneau central de l'autel épitaphe pour Jean

Frédéric le Magnanime, église saints-Pierre-et-Paul de Weimar) ou de ses suiveurs (Peter Nagel (éd.), d'après Lucas Cranach le J., gravure, 21,7 x 32,2 cm, Londres 1567, British Museum) ; sur les tableaux de ce type, voir G. Schiller, t. 2, p. 174-176.

59. Sur cette famille d'« Annonciation à homoncule », où l'âme du Christ, figurée par un petit enfant nu, plonge du ciel vers Marie, voir Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 260-261.

60. Les autres tableaux peints par Cranach la même année sur le même sujet et selon le même schéma sont ceux de la Galerie Nationale de Prague et du Germanisches Nationalmuseum de Nüremberg.

61. O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlin, 1955 ; J. de Landsberg, p. 107-109 ; P. Thoby, p. 221 et fig. 375.

62. La Croix figure en son centre, comme source de toute justification. Elle est entourée d'une forme circulaire enrichie des symboles de la vision apocalyptique du Fils de l'Homme (Ap 1) : sept anges, sept luminaires, sept étoiles, et en haut l'Agneau de Dieu aux sept cornes, debout sur le livre aux sept sceaux (Ap 5) et tenant l'étendard pascal ; voir G. Schiller, t. 2, p. 174-176.

63. Nous nous inspirons dans ce qui suit de J. Cottin, *Quand l'art dit la résurrection*, Genève, Labor et Fides, 2017, p. 61-76 (« Le Retable de Weimar ») ; voir aussi W. Schade, *Die Maler-Familie Cranach*, Dresde, 1974, n° 229, p. 465, : M. J. Friedländer, J. Rosenberg, *The paintings of Lucas Cranach*, Secaucus (N.J.), Tabard Press, 1978.

64. J. Cottin, *Quand l'art dit la résurrection*, p. 72-73.

65. Des tableaux de ce type sont conservés à Séville (huile sur panneau, 85 x 56 cm, 1538), Vienne, Yale (huile sur panneau, 61,6 x 42,2 cm, 1538). Un petit tableau, avec la Vierge et Marie-Madeleine debout à gauche, saint Jean à droite, est conservé au musée des Unterlinden de Colmar. Une autre version (huile sur panneau, 85,5 x 62 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentine), qui pourrait être de l'atelier de Lucas Cranach plutôt que de la main du maître lui-même, montre non seulement un Centurion en armure à cheval sur la droite, mais la Vierge défaillante, entourée de saint Jean et de quatre femmes, sur la gauche.

66. Fr. Muller, « Les artistes et la Réforme dans l'espace germanique », dans *La Réforme dans l'espace germanique*, p. 103-114 (104). La suite de notre paragraphe doit beaucoup à ce texte ; A. Joblin, J. Sys (éd.), *Les Protestants et la création artistique et littéraire, des Réformateurs aux Romantiques*, Artois Presses Université, 2008.

67. O. Bauer, « Les Protestants sont plus idolophobes qu'iconoclastes », *Théologiques* 17, n° 2, 2009, p. 69-83 ; É. Mâle, *L'Art religieux du XVIIe siècle. Italie – France – Espagne – Flandres*, 1951, Paris, Armand Colin, 1984, chap. II (« L'art et le protestantisme »), p. 41-114 (un texte très documenté, mais où la place de la Vierge, du pape, des indulgences et du purgatoire, de l'eucharistie, telle qu'elle a été défendue et illustrée par les artistes catholiques, convoque l'essentiel de l'attention, au détriment de certains sujets comme celui qui nous intéresse ici, la question du traitement de la Crucifixion par les artistes protestants, beaucoup moins spectaculaire il est vrai, n'étant tout simplement pas abordée).

68. Voir la conférence de Michel Pastoureau sur le « chromoclasme » ou du moins la « chromophobie » protestante (La Réforme et la couleur), consistant à faire la guerre aux couleurs trop vives et à promouvoir le gris-noir-blanc ; M. Pastoureau, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 141 | 2011, 219-224.

69. J. Cottin, « Rembrandt », dans P. Gisel (dir.), *Encyclopédie du protestantisme*, Paris/Genève, P.U.F./Labor et Fides, 1995, 2è éd. 2006, p. 1214 ; l'A. renvoie à juste titre à P. Baudiquey, *Un Évangile selon Rembrandt*, Paris, Mame, 1989.

CHAPITRE 9 ..... P. 238

Bibliographie

Textes d'époque

Jean Molanus, *Traité des saintes images* (Louvain, 1570 ; Ingolstadt, 1594), éd. Bœspflug *et al.*, Paris, Cerf, 1996, sp. p. 146, 202, 213, 264, 276, 307, 315, 332, 377, 488 et suiv., 494, 497, 504 et suiv.

Cipriano Umberti, *L'Opera della Croce*, 1588.

Juste Lipse, *De Cruce libri tres*, 1593.

François de Sales, *Défense de l'Étendard de la Sainte Croix*, Lyon, 1600.

Jacques Gretser, s.j., *De Sancta Cruce*, 1616.

Francisco Pacheco, *L'Art de la peinture*, présentation et traduction de L. Fallay d'Este, Paris, 1986.

Sandaeus (Max Van de Sandt), *Theatrum amantium, colentium, imitantium Christum Crucifixum*, 1647.

Études

X. Bray (dir.), with Alfonso Rodriguez, G. de Ceballos, Daphne Barbour and Judy Ozone, *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, National Gallery Company, Londres, cat. d'exposition, oct. 2009-janv. 2010 ; Washington, févr.-mai 2010.

C. Heussler, *De Cruce Christi. Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung : Funktionswandel und Historiesierung in nachtridentinischer Zeit*, Ferdinand Schöningh, 2006.

H. Jedin, « Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets Über die Bildverehrung », *Theologische Quartalschrift*, CXVI, 1935, p. 143-188 et 404-429 ; Id., « Das Tridentinum und die bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi "Richerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica", 1962 », *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXXIV, 1963, p. 321-339.

J. de Landsberg, *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, 2001, sp. p. 104-128.

T. Lentz, *Une Passion. Promenades autour de la Crucifixion de Velázquez*, Paris, Libraire Académique Perrin, 2011.

L. Majewski, J. Pulnar, *Crucified*, Varsovie, Boris Woznitsky, 1999.

É. Mâle, *L'Art religieux du XVIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 2e éd. 1951 ; rééd. 1984, sp. p. 210-214 (cité en abrégé Mâle XVII).

C. Simon, « Style, culture et société. La sculpture religieuse en France de la Restauration à la fin du Second Empire (1820-1870) », thèse (dir. Bruno Foucart), Paris-Sorbonne, juin 2011, sp. t. 1, p. 135 et suiv., et fig. 126 et suiv.

V. I. Stoichita, *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, 2011, sp. p. 85-95.

H. G. Thümmel, « Kreuz. VIII. Ikonographisch (Reformationszeit bis zur Gegenwart) », *Theologische Realenzyklopädie* (« TRE »), t. 19, p. 768-774 et pl. IX-XVI.

R. Viladesau, *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts. The Baroque Era*, New York, Oxford University Press, 2014.

Légendes des figures

Figure 1 : Alvise Donato, huile sur toile, 410 x 770 cm, vers 1550 ; Venise, Gallerie dell'Accademia

Figure 2 : Titien, *Crucifixion*, huile sur toile, 214 x 109 cm, vers 1555 ; Escorial, Monastero di San Lorenzo

Figure 3 : Le Tintoret, *Crucifixion*, huile sur toile, 536 x 1 224 cm, 1565 ; Venise, Scuola Grande di San Rocco, Sala dell'Albergo

Figure 4 : Paolo Véronèse, *Crucifixion*, huile sur toile, 149 x 90 cm ; Budapest, musée des Beaux-Arts

Figure 5 : Le Greco, *Le Christ en croix adoré par deux donateurs*, huile sur toile, 248 x 180 cm, vers 1590 ; Paris, musée du Louvre

Figure 6 : Guido Reni, *Crucifixion*, huile sur toile, 261 x 174 cm, 1639 ; Modène, Galleria Estense

Figure 7 : Louis Carrache, *Crucifixion avec les pères dans les limbes*, huile sur toile, 280 x 192 cm, 1614 ; Ferrare, Sainte-Françoise-Romaine

Figure 8 : Ter Brugghen, *La Crucifixion avec la Vierge et Saint Jean*, huile sur toile, 154,9 x 102,2 cm, vers 1624-1625 ; New York, Metropolitan Museum of Art

Figure 9 : Pierre-Paul Rubens, *Les Trois Croix*, huile sur toile, 96 x 60 cm, vers 1620 ; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Figure 10 : Pierre-Paul Rubens, *Christ sur la croix entre les deux larrons*, huile sur bois, 429 x 311 cm ; Anvers, musée royal des Beaux-Arts

Figure 11 : Antoon Van Dyck, *Crucifixion*, huile sur toile, 330 x 282 cm, entre 1617 et 1619 ; Paris, musée du Louvre

Figure 12 : Jacob Jordaens, *Crucifixion*, tableau d'autel, 477 x 276 cm, pour l'église Saint-Germer-de-Lierre (Anvers) ; Bordeaux, cathédrale Saint-André

Figure 13 : Rembrandt, *Crucifixion*, huile sur toile marouflée sur bois, 100 x 73 cm, 1631 ; Le Mas d'Agenais, église Saint-Vincent

Figure 14 : Rembrandt, *Les Trois Croix*, gravure, « troisième état », 1653 ; Paris, musée du Louvre

Figure 15 : Luis de Morales, *Crucifixion*, huile sur panneau, 165 x 136 cm, vers 1566 ; Madrid, musée du Prado

Figure 16 : Diego Velázquez, *Christ crucifié*, huile sur toile, 248 x 169 cm, vers 1632 ; Madrid, musée du Prado

Figure 17 : Zurbarán, *Saint Luc au pied de la croix*, huile sur toile, 105 x 84 cm, 1630 ; Madrid, musée du Prado

Figure 18 : Philippe de Champaigne, *Le Christ mort sur la croix*, huile sur toile, 227 x 202 cm, 1655 ; Grenoble, musée des Beaux-Arts

Figure 19 : Charles Le Brun, *Crucifix aux anges*, huile sur toile, 174 x 128 cm, 1661 ; Paris, musée du Louvre

Notes

1. Nous reprenons ici, en les infléchissant ici ou là, les pages que nous avons consacrées au Décret tridentin dans Fr. Boespflug, *Dieu et ses images*, p. 111-115 ; voir aussi *Dieu dans l'art*, p. 180-181, où je m'inspire de H. Jedin, 1935.

2. Fr. Boespflug, *Dieu et ses images*, p. 111-115.

3. Fr. Boespflug, *Dieu et ses images*, p. 143-147.

4. Fr. Boespflug, *Dieu dans l'art*, p. 185.

5. H. Denzinger, n°s 1821-1825.

6. H. Jedin, 1935, p. 168 *et suiv.* ; Fr. Boespflug, *Dieu dans l'art*, p. 187-194 ; sur l'iconoclasme de cette époque, voir O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991 ; N. Schnitzler, *Ikonoklasmus-Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1996, sp. chap. 4 à 8 ; E. Ullmann, « Karlstadts Schrift Von Abtuhung der Bilder, ihre Entstehung und ihre Folgen », dans O. Christin, D. Gamboni (dir.), *Crises de l'image religieuse, Krisen religiöser Kunst*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 111-120 ; C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (éd.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gotteswille ?*, cat. d'exposition, Berne/Strasbourg, 2000.

7. H. Denzinger, n° 1825 ; Fr. Boespflug, *Dieu dans l'art*, p. 192 *et suiv.*

8. Sur les manuels qui ont été publiés au lendemain du concile de Trente, voir Fr. Boespflug, *Dieu et ses images*, p. 291-292 ; Fr. Boespflug *et al.* (éd.), *Molanus, Traité des saintes images*, Paris, Cerf, coll. « Patrimoines », 1996.

9. P. Fehl, « Veronese and the Inquisition. A Study of the Subject Matter of the So-Called "Feast on the House of Levi" », *GBA*, 1961, p. 325-354, cité par Lecercle, 1990, p. 51, note 39.

10. Cette disparition fut le plus souvent toute relative, comme le prouvent les enquêtes du Dr. G.-J. Witkowski, *Les Seins à l'église*, Paris, 1907 ; *L'Art profane à l'Église. Ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes. Contribution à l'étude archéologique et artistique des édifices religieux*, I, *France* ; II, *Étranger*, Paris, 1908 ; *L'Art chrétien et ses licences. Complément à l'art profane à l'Église. France et étranger*, Paris, 1912.

11. É. Mâle, XVII, rééd. 1984, p. 210.

12. Cet ouvrage occupe les trois premiers des dix-sept volumes de l'édition complète de ses œuvres à Ratisbonne (1734-1741) chez un éditeur nommé Sartorius. Il n'a sauf erreur jamais été réédité depuis. Il est vrai que beaucoup de ses conclusions, tirées avant tout d'un ample examen de la tradition théologique, ont été rendues quelque peu obsolètes par le développement des sciences humaines depuis la Crise moderniste.

13. C'est à lui qu'est dédié le « bâtiment Juste Lipse » abritant les instances de l'Union européenne à Bruxelles. Une traduction préfacée et annotée, par F. Rosso, de son *De Cruce tres libri*, a été publiée en octobre 2018 à Paris, chez Arléa.

14. Voir aussi sa fresque de l'abside du chœur de San Carlo ai Catinari, à Rome ; H. Voss, *Baroque Painting in Rome*, 1925, réimpr. 1997, t. II, pl. 162 (Père et Fils siégeant en majesté au ciel sous une colombe très haut située) et son Dieu le Père en gloire au centre de la coupole de San Gennaro, cathédrale de Naples, 1641 ; Bazin, fig. 322.

15. Nous nous inspirons ici de É. Mâle, XVII, p. 211.

16. Tostat (1400-1455), un hébraïsant formé à Salamanque, devenu évêque d'Ávila (souvent cité dès lors « Abulensis »).

17. J. Molanus, *Traité des Saintes Images*, l. IV, chap. 6 ; éd. Fr. Bœspflug *et al.*, t. 1, p. 494-496.

18. Comme le relève É. Mâle, XVII, p. 212.

19. E. Lucchesi Palli, « Dornenkrone », *LCI*, t. 1, col. 511-513 ; E. Lucchesi Palli, R. Haussherr, « Dornenkrönung », *ibid.*, col. 513-516.

20. É. Mâle, XVII, p. 212-214.

21. Giovanni Stradano (1523-1605), huile sur panneau, 464 x 291 cm, 1569 ; Florence, Basilica Santissima Annunziata (CKZ 233).

22. Nous songeons à son grand tableau (214 x 109 cm), de 1555, conservé à Madrid.

23. Voir son tableau conservé à Yale, précédé d'une gravure de 1581 conservée à Washington.

24. É. Mâle, XVII, p. 213.

25. É. Mâle, XVII, p. 214, renvoie à un article de A. Grazier, « Les Christ prétendus jansénistes », *Revue de l'art chrétien*, 1910, p. 77 et suiv.

26. Bonne mise au point à ce sujet chez J.-P. Lapierre, p. 678.

27. J. de Landsberg, *L'Art en croix*, p. 130, qui ne fournit aucun exemple, et ne précise pas si l'angle des bras est encore large ou déjà aigu.

28. Ainsi dans le panneau peint en 1423 par Paolo di Dono, dit Uccello.

29. Son tableau de 1617-1619 conservé au Louvre a encore un Crucifié dont les bras forment un angle obtus ; il en va de même pour celui des années 1630 (une huile sur toile de 400 x 251 cm) conservé à Lille, musée des Beaux-Arts ; en revanche, l'angle tend vers l'aigu dans les tableaux suivants : Huile sur toile, 1622, Venise, Saint-Zacharie ; Huile sur panneau, 105 x 73 cm, 1627, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza (avec l'auriculaire et l'index de la main droite dressés) ; Tableau, 1628-1630, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; Huile sur toile, 400 x 290 cm, mêmes dates, Gand, église Saint-Michel, tableau, Palerme, Palazzo Villafranca (Piazzo Bologni). Voir S. J. Barnes, N. de Poorter, O. Millar, H. Vey, *Van Dyck. A complete Catalogue of the paintings*, Yale University Press, 2004.

30. J. de Landsberg, p. 134-135.

31. É. Mâle, XVII, p. 83 ; W. Braunfels, « Fegfeuer », *LCI*, t. 2, 1969, col. 16-20 (17).

32. I. Čapeta Rakić, « Una paternità contesa. La Crocifissione del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce/A controversial paternity », *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n° 15, 2017, p. 9-23.

33. *Crucifixion*, Phaidon, p. 126-127 ; E. Wethey's, *The Paintings of Titian*, n° 31.

34. *Tesoros del Museo Soumaya de México, Siglos XV-XIX*, cat. d'exposition, Madrid/Bilbao, 2004, cat. n° 20, p. 100-103.

35. *Crucifixion*, Phaidon, p. 128-129 ; J. de Landsberg, p. 117 (reproduction) et 118 (description soignée) ; P. Thoby, p. 221 ; A. Manno, *Tintoretto. La Crocifissione nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Venise, Marsilio, 2013.

36. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, in Id., *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

37. Sur le rôle du concile de Trente et son décret de décembre 1563, voir Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 288-295 ; Id., « Le manteau des saints, ou comment le concile de Trente a placé les images sous leur protection », dans L. Salviucci (a cura di), *Immagini e Arte sacra nel concilio di Trento. « Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti »*, Actes du colloque de la Faculté grégorienne de théologie de nov. 2013, Rome, 2016, p. 17-34 ; sur la littérature des *De Imaginibus* de l'après-concile de Trente, voir Fr. Bœspflug, O. Christin, « Das Konzil von Trient und die katholischen Traktate *De imaginibus* (1522-1680) », dans R. Hoeps (dir.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. I : *Bild-Konflikte*, Paderborn, 2007, p. 241-261.

38. Elle a été montrée en 2011 à la Pinacothèque de Paris, et faisant partie de la collection Esterhazy.

39. J. de Landsberg, p. 120. Selon cet auteur, cette Crucifixion ne tiendrait pas compte des résolutions du concile de Trente, « ce qui n'étonne pas chez ce peintre peu préoccupé des exigences religieuses ».

40. Ainsi dans son tableau conservé au musée Soumaya de Mexico : *Tesoros del Museo Soumaya de México, Siglos XV-XIX*, cat. d'exposition, Madrid/Bilbao, 2004, cat. n° 5, p. 67-69, une huile sur bois, 96,5 x 61,1 cm, des années 1610-1615.

41. V. Gerard-Powell, in *Écoles espagnole et portugaise*, catalogue du département des peintures du musée du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 123-127.

42. *Le Greco et Tolède*, p. 209.

43. *Le Greco et Tolède*, p. 141.

44. Voir la tentative de reconstitution de ce retable par A. E. Pérez Sanchez, « La reconstitution des retables dispersés du Greco », dans *Le Greco et Tolède*, p. 119-158 (134).

45. J. Brown, p. 112.

46. K. Christiansen, A. Lemoine (dir.), *Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage*, Paris, musée du Louvre, 2017.

47. A. Cadoppi, « "Desideroso per sua devotione far fare un ornamento d'altare di marmoro". Girolamo Resti e le vicende della commitenza dell'ancona marmorea e del Cristo crocifisso i Guido Reni per l'oratorio del Santissimo Sacramento », dans S. Casciu, T. Ghirelli (a cura di), *Guido Reni per Reggio Emilia. Il ritorno di due capolavori*, Parme, Grafiche Step Editrice, 2011, qui conclut par cette date, p. 36, une remarquable recherche documentaire.

48. Collezione del Duca Ercole III d'Este (1783), inv. 414, un peu plus petit (261 x 172,5 cm), peut-être pour avoir été tardivement (à la fin du XVIIIe siècle) raccourci pour rentrer de force dans le cadre qu'on lui destinait, et antérieur de quelques années.

49. *Guido Reni per Reggio Emilia. Il ritorno di due capolavori*, sp. pl. 1 et 2 p. 19 et 20, et les pl. des p. 24 (détail : la tête du Christ en croix), 64 (les pieds cloués), 66 (le pan volant du *perizonium*) ; parmi les contributions, celle de D. Ferriani, « Il crocifisso del Santissimo Sacramento. A zonzo per la vienda critica, Vecchia et nuova », p. 67-81. Le tableau comportait un cadre somptueux en marbre noir, avec une injonction encadrée adressée au spectateur : *Redemptus Redemptorem Adora Hieronymus resta erexit anno MDCXXXIX*.

50. Repr. dans D. Ferriani, art. cité (voir note suivante), fig. 2, p. 72 ; sur la datation du tableau romain, voir *ibid.*, p. 78.

51. T. Ghirelli, « "Redemptus Redemptorem adora". Nella carne risorta secondo Guido Reni » (p. 24-31) et D. Ferriani, « Il crocifisso del Santissimo Sacramento. A zonzo per la vicenda critica, vecchia e nuova » (p. 66-81), dans *Guido Reni per Reggio Emilia. Il ritorno di due capolavori*, cat. d'exposition, 2011. Nous aurons aussi recours au catalogue de l'exposition Guido Reni de Bologne en 1988 (*Guido Reni*, 1575-1642, Bologne, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belli Arti, Museo Civico Archeologico, 5 sept.-10 nov. 1988, Nuova Alfa Editoriale, 1988), qui a été présentée ensuite à Los Angeles, Fort Worth et à Francfort, mais la Crucifixion qui nous intéresse n'en faisait pas partie.

52. *Crucifixion*, Phaidon, p. 142-143 : une huile sur toile de 1624, Alnwick Castle, Collection du duc de Northumberland, où Marie et Jean regardent eux aussi vers le ciel.

53. Peinture murale, Chiesa della Maestà di Parolito, San Severino Marche : le panneau est intercalé dans un cycle récemment restauré, une série d'arrêts sur image, entre une sainte Anne ternaire et une Vierge à l'Enfant, avec deux fois saint Sébastien percé de flèches. L'exposition *I pittori del Rinascimento a Sanseverino*, organisée en 2001 à San Severino Marche, lui a été dédiée conjointement au peintre Ludovico Urbani, son contemporain et ami ; voir aussi R. Paciaroni, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate. Memorie e documenti*, Federico Motta Editore, 2001.

54. Voici ce qu'en dit le cartel : Barthélemy d'Eyck, dit le Maître de l'Annonciation d'Aix (fl. 1444-1470), vers 1445-1450 (fragment d'un retable en longueur ou du panneau central d'une prédelle figurant selon toute vraisemblance un calvaire), RF 1993-4.

55. Huile sur bois, 145 x 115 cm, vers 1545 ; Nice, musée des Beaux-Arts Jules-Chéret.

56. Peinture sur bois, 76 x 96 cm.

57. Celle qui est conservée à Bologne Pinacoteca Nazionale, provenant de l'église des Capucins du mont Calvaire, une huile sur toile de grandes dimensions (397 x 266 cm) datée de 1617, comporte les trois témoins traditionnels au pied de la croix, Marie, Jean et la Madeleine ; voir *Guido Reni, 1575-1642*, cat. d'exposition, Pinacoteca Nazionale, Bologne – Los

Angeles County Museum of Art – Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1988, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, cat. n° 25, p. 70-71.

58. Un exemple en est *La Crucifixion au dominicain*, conservée au musée Unterlinden de Colmar (ici même, chap. 6, IV/2) ; voir à ce sujet les justes remarques de Chr. Klapisch-Zuber, *Le Voleur de paradis. Le bon larron dans l'art et la société (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Alma Éditeur, 2015, p. 215.

59. Lucas Cranach l'Ancien, huile sur panneau, 1538 ; *La Crucifixion avec le centurion converti*, Yale, Art collection (ici même, chap. 6, VI/4).

60. D. Ferriani, fig. 5, p. 77.

61. *Cristo crocifisso e i santi Agostino e Girolamo* (1575 ca.), Bologne, Museo di San Giuseppe, repr. in D. Ferriani, art. cité, fig. 7, p. 78.

62. Voir son *Cristo Crocifisso e i Patriarchi al Limbo*, de 1614 à Ferrare ; D. Ferriani, art. cité, fig. 8, p. 79.

63. *Cristo Crocifisso con i dolentoi e san Prospero protettore di Reggio*, 1625, Reggio Emilia, Basilica della Madonna della Ghiara, repr. dans D. Ferriani, fig. 1, p. 71.

64. Repr. in D. Ferriani, fig. 3, p. 74.

65. Charles Le Brun (attribué à), huile sur toile, 81 x 65 cm, avant 1642 ; coll. Jacques Thuillier, Paris.

66. T. Ghirelli, dans *Guido Reni per Reggio Emilia*, p. 28.

67. T. Ghirelli, dans *Guido Reni per Reggio Emilia*, p. 25.

68. A. Emiliani, *Federico Barocci*, Ancône, 2008, vol. II, p. 275-276, cat. n° 74.1.

69. *Crucifixion*, Phaidon, p. 136-137.

70. *Crucifixion*, Phaidon, p. 144-145.

71. Chr. Klapisch-Zuber, *Le voleur de paradis. Le Bon Larron dans l'art et la Société*, Paris, Aloua-Éditions, 2015.

72. J. de Landsberg, p. 125, qui donne une autre date et d'autres dimensions : 231 x 121 cm, 1613.

73. *Crucifixion*, Phaidon, p. 139. Le Crucifié, triclaviste, est dépourvu de couronne d'épines ; sa chevelure est rousse.

74. *Crucifixion*, Phaidon, p. 140-141 ; S. Beel, Y. Morel, E. Vandamme *et al.*, *P. P. Rubens*, catalogue, Anvers, 1990, n° 10, p. 59 ; Ch. Scribner, III, *Rubens*, Aers Mundi, 1990, fig. 45, p. 32.

75. Autres tableaux de la sorte : Gênes, Palazzo Reale ; Madrid, musée Thyssen-Bornemisza (huile sur panneau 105,3 x 73 cm, 1627) ; Monza, Villa Reale ; Palerme ; Venise, église Saint-Zacharie, 1622 ; Vienne, huile sur toile, 133 x 101 cm, entre 1628 et 1630, Kunsthistorisches Museum.

76. *Crucifixion*, Phaidon, p. 149.

77. *Rembrandt dessinateur. Chefs-d'œuvre des collections en France*, cat. d'exposition, oct. 2006-janv. 2007, Paris, Somogy Éditions/Musée du Louvre Éditions, cat. nos 50 et 51, p. 146-149 (plume et encore brune : Le Christ sur la croix entre les deux larrons, et le porte-lance à cheval, figuré de dos, perçant le côté du Christ) ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 155, reproduit une gravure du Calvaire avec ses trois croix, des années 1643-1644.

78. *The Life of Christ, illustrated by Rembrandt*, Londres, British Library, 1995, p. 96-97.

79. *The Life of Christ, illustrated by Rembrandt*, p. 98-99.

80. N. Minder, *Rembrandt. Les collections du Cabinet des Estampes de Vevey*, Vevey, 1997, n° 53 ; *The Life of Christ, illustrated by Rembrandt*, p. 107-108 ; *Rembrandt, la lumière de l'ombre*, cat. d'exposition, Paris, BnF, par G. Lambert et E. Santiago Paez, Paris, 2005, cat. n° 49.

81. *The Life of Christ illustrated by Rembrandt*, p. 109-111 ; *Rembrandt, la lumière de l'ombre*, cat. d'exposition, Paris, BnF, par G. Lambert et E. Santiago Paez, Paris, 2005, cat. n° 50, p. 150-155.

82. P. Baudiquey, *La Vie et l'œuvre de Rembrandt*, Courbevoie, ACR Éditions, 1984, p. 75 ; J. de Landsberg, p. 127 ; *The Life of Christ, illustrated by Rembrandt*, p. 102-103 ; *La Figure du Christ chez Rembrandt*, cat. d'exposition, musée du Louvre, avr.-juil. 2011, Paris, 2011, cat. n° 10, pl. 7.1, p. 178.

83. J. de Landsberg, p. 128 : « Avant de quitter Leyde et de s'installer à Amsterdam en juin 1631, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669), le premier peintre hollandais à signer ses œuvres de son seul prénom, peint un *Christ en croix* d'une grande intensité dramatique, que l'on peut voir en l'église paroissiale du Mas-d'Agenais en France. Dans cette œuvre, l'artiste montre un intérêt manifeste pour les peintres caravagesques d'Utrecht, tel Ter Brugghen. »

84. *La Figure du Christ chez Rembrandt*, 2011, pl. 7.2 et 7.3, p. 181 et 182.

85. *The Life of Christ, illustrated by Rembrandt*, Londres, British Library, 1995, p. 105 ; N. Minder, *Rembrandt. Les collections du Cabinet des Estampes de Vevey*, Vevey, 1997, n° 49-50. Coll. Dutuit, inv. 07757-58 (états a et b), puis 1661 (inv. 07759, état c) : *Rembrandt, la lumière de l'ombre*, cat. d'exposition, Paris, BnF, par G. Lambert et E. Santiago Paez, Paris, 2005, cat. n° 48, avec de très bonnes reproductions des autres états, et des détails excellents du premier état (p. 80) et du quatrième (p. 144) ; S. Renouard de Bussierre, *Rembrandt, Eaux-fortes*, cat. d'exposition, Paris, Petit Palais, oct. 2006-janv. 2007, n° 115 (mes commentaires s'inspirent sur-

tout de ce catalogue, tout en retouchant celui de la notice concernant cette gravure, qui est très complète).

86. R. Viladesau, *The Pathos of the Cross*, p. 88-106 : « The cross in Spanish Counter-Reformation art : Velázquez, Zurbarán, Murillo ».

87. Fr. Bœspflug, *Le Christ dans l'art*, p. 180 ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 151 ; J. de Landsberg, p. 126-127 ; T. Lentz, *Une Passion. Promenades autour de la Crucifixion de Velázquez*, 2011.

88. Nous ne partageons pas l'avis exprimé par Landsberg, p. 127 : « Cette œuvre est d'une beauté et d'une élégance rares, et le Christ, véritable Adonis martyr à peine marqué par la souffrance, irradie la terre d'une lumière éternelle. » Se souvenir des déclarations d'Antonio Saura.

89. Fr. Bœspflug, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1450). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2e éd., 2006, chap. 1 et 2.

90. Francisco Pacheco, *L'Art de la peinture*, présentation et traduction de L. Fallay d'Este, Paris, 1986, chap. XV : « En faveur des quatre clous avec lesquels Notre Seigneur fut crucifié ».

91. *Crucifixion*, Phaidon, p. 159.

92. *Crucifixion*, Phaidon, p. 146-147.

93. D. Ponnau, « La Madeleine au pied de la croix », *Communio* n° 60, 1985, p. 128 et suiv..

94. Toutes les œuvres de Bourdon désignées par ces titres sont reproduites dans *Sébastien Bourdon, peintre protestant ?*, musée de Port-Royal-des-Champs, Magny-les-Hameaux, sept.-déc. 2018, p. 24 et suiv.

95. La présence de peintres protestants en France fut décisive lors de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, clé de voûte de l'organisation artistique sous l'Ancien Régime. Mais le 10 octobre 1681, donc déjà quatre ans avant la révocation de l'édit de Nantes, un ordre royal destitue les protestants des charges qu'ils ont à l'Académie. Cette date marque une profonde fracture avec la conversion de ceux qui vont rester en France (par exemple, Samuel Bernard, Mathieu Lespagnandelle) tandis que d'autres choisiront l'exil (comme Henri Testelin ou Louis Chéron). C'est aussi le cas de Pierre Bayle, un des penseurs majeurs de cette époque, que sa tolérance désigne comme un précurseur de l'esprit des Lumières et dont les œuvres seront publiées aux Pays-Bas où il s'était réfugié en 1681.

96. François Garnier, dont le fils né en 1623 épousera Louise Moillon ; Abraham et Jean le Roy (ce dernier abjura le calvinisme et devint catholique) ; Michel Lanse (1613-1661) ; Samuel Bernard (1615-1687) ; Abraham Bosse (1604-1676) ; Louis Testelin (1615-1655), élève de Simon Vouet, lié à Charles Le Brun, auteur de deux Mays (*Saint Pierre ressuscite la veuve Tabitha*, 1652 et *Flagellation de saint Paul et de Silas*, 1655) ; Louis Du Guernier (1614-1659) ; Mathieu Lespagnandelle (1616-1689), sculpteur.

97. Elles sont reproduites et très soigneusement présentées dans le catalogue de l'exposition *Sébastien Bourdon, peintre protestant ?*, p. 44 et suiv.

98. Th. Le Gall, « La sexuation du Christ et la peinture française du xviie siècle », *Histoire de l'art*, n° 66, avril 2010, p. 71-82 (76).

99. *Le Dieu caché*, p. 249.

100. Tel le tableau conservé au musée départemental de Vic-sur-Seille.

101. Huile sur panneau, 52 x 41 cm, 1637 ; Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine.

102. Tel celui qui est conservé au Mimara Museum de Zagreb.

CHAPITRE 10 ..... P. 272

Bibliographie

E. Baliscka-Witakowska, *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne de l'Antiquité tardive*, Varsovie/Wiesbaden, Bibliotheca nubica et aethiopica, 1997.

S. Chojnacki, *Ethiopian icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies Addis Ababa University*, Londres, Skira, 2000.

J. Durand, D. Giovannoni, I. Rapti (éd.), *Sainte Russie*, Paris, musée du Louvre Éditions, 2010.

N. Iorga, *Byzance après Byzance, Continuation de l'« Histoire de la Vie byzantine »*, Bucarest, 1935.

V. Ivanov, *Le Grand Livre des icônes russes*, Paris, Desclée – Patriarcat de Moscou, 1987, p. 162.

J. Gnisci, « The Dead Christ on the Cross in Ethiopian Art : Notes on the Iconography of the Crucifixion in Twelfh to Fifteenth-Century Ethiophia », *Studies in Iconography*, 35 (2014), p.

L. Ouspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Cerf, 1980.

I. E. Tavlakis, « La peinture monumentale au Mont Athos », dans *Le Mont Athos et l'Empire byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, Paris, Paris-Musées, 2009.

A. Vasiliu, *L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*, Milan, Jaca Book, 1998.

T. Velmans, *L'Orient chrétien : art et croyances*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2017 ; *Orienti cristiani. Visioni culturali*, trad. E. Fogliadini, Milan, Jaca Book, 2017.

R. Ziadé, « La croix de Bakaffa du Petit Palais », *Cahiers archéologiques*, 57 (2018), p. 125-141.

M. Zibawi, *Orients chrétiens. Entre Byzance et l'Islam*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

Légendes des figures

Figure 1 : ***Fresque***, milieu du xvie siècle ; monastère de Stavronikíta, Mont Athos

Figure 2 : *Fresque*, pilier, 1678 ; cathédrale de Svetitskhoveli, Géorgie
Figure 3 : *Fresque*, 1670 et 1680 ; église de la Résurrection, Rostov, Russie
Figure 4 : *Fresque*, 1694-1695 ; église de la Décollation de Jean Baptiste, Yaroslav, Russie
Figure 5 : *Fresque*, 1712 ; cathédrale de la Dormition, Voskopoja, Albanie
Figure 6 : *Fresque*, 1502 ; église de la Panaghia Podithou, Galata, Chypre
Figure 7 : *Fresque*, XVIIe siècle ; cathédrale Agios Ioannis, Nicosie
Figure 8 : *Fresque*, 1536 ; monastère de Probota, Roumanie
Figure 9 : *Fresque*, 1697 ; monastère de Horezu (Hurezi), Roumanie
Figure 10 : *Miniature*, *Évangile dit de Zir Ganela*, 1400-1401 ; The Morgan Library and Museum, MS M.828 fol. 14r, New York
Figure 11 : *Croix éthiopienne de Bakaffa*, plaque d'argent, milieu du XVIIIe siècle ; Petit Palais, Paris
Figure 12 : *Triptyque*, tempera sur bois, XIXe siècle ; coll. part., Italie
Figure 13 : *Peinture murale*, 1815-1825 ; église de Däbrä Berhan Selassie, Éthiopie
Figure 14 : *Icône d'iconostase*, tempera sur bois, 30 x 23,7 cm, première moitié du XVIIIe siècle ; église de la Panaghia Portaitissa Kathïsma, monastère Ivron, mont Athos
Figure 15 : Andréas Pavias, *icône crétoise*, tempera sur bois, 83,5 x 59 cm, seconde moitié du XVe siècle ; National Art Gallery - Alexandros Soutzos Museum, Athènes
Figure 16 : Dionysius, tempera sur bois, 85 x 52 cm, 1500 ; galerie Tretiakov, Moscou
Figure 17 : *Tempera sur bois*, fin du XVIIIe siècle ; Studio Teologico S. Antonio, Bologne
Figure 18 : *Tempera sur bois*, 50 x 32 cm, XIXe siècle ; monastère Saint-Théodore l'Oriental, église Saints-Cyr-et-Jean, Le Caire, Égypte

Notes

1. D. M. Nicoll, *Les Derniers Siècles de Byzance, 1261-1453*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

2. N. Iorga, *Byzance après Byzance, continuation de l'« Histoire de la vie byzantine »*, Bucarest, 1935.

3. Le plus célèbre est l'œuvre du moine athonite Denys de Fourna (v. 1670-1745), connu aussi comme *Guide pour les peintres* ou *Manuel du mont Athos*, un des textes les plus antiques qui nous soient parvenus, qui est dédié aux techniques de l'iconographie byzantine et post-byzantine. Compilé au cours des trois premières décennies du XVIIIe siècle, il eut une vaste diffusion sous forme manuscrite à travers les iconographes de l'Athos et fut publié pour la première fois en français par Paul Duran et Alphonse-Napoléon Didron, mais dans une édition corrompue par le faussaire Simonidis, seulement en 1845.

4. I. E. Tavlakis, « La peinture monumentale au Mont Athos », dans *Le Mont Athos et l'Empire byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, Paris, Paris-Musées, 2009, p. 39-44.

5. M. Chatzidakis, « Byzantine Art on Mount Athos », dans *Treasures on Mount Athos*, Thessaloniki, B' Edition, 2007, p. 25.

6. X. Proestaki, « The wall paintings of the sixteenth and seventeenth centuries at Stemnitsa in the Peloponnese », *Zograf* 38 (2014), p. 165-201 (p. 171).

7. H. Staneva – R. Rousseva, *Church of St. Demetrius in Boboshevo. Architecture, wall paintings, conservation*, Sofia, Vessela Publishers, 2009, p. 18.

8. *Ibid.*, p. 135.

9. Voir E. Floreva, *The Old Church in Dobarsko*, Sofia, 1981. K. MacHiel, *Art and society of Bulgaria in the Turkish period : a sketch of the economic, juridical, and artistic preconditions of Bulgarian post-Byzantine art and its place in the development of the art of the Christian Balkans, 1360/70-1700. A new interpretation*, Assen, Van Gorcum, 1985.

10. A. Serafimova, *Monastery of Kučevište. The Church of the Holy Archangels*, Skopje, АИСТ, 2005, p. 299.

11. M. Kolusheva, « The Scene of the Road to Calvary in St George's Church in Veliko Tarnovo », dans E. Moutafov, I. Toth, *Byzantine and post-Byzantine art : Crossing Borders*, София, 2018, p. 391-410.

12. C. I. Ciobanu, « L'iconographie de l'Hymne acathiste dans les fresques de l'église Saint-Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps du premier règne de Petru Rares », *Revue roumaine d'histoire de l'art : Série Beaux-Arts*, 47/1 (2010), p. 3-24 (p. 5).

13. P. Gonneau, « Le siècle d'Ivan le Terrible (1505-1598) », dans J. Durand, D. Giovannoni, I. Rapti (éd.), *Sainte Russie*, p. 421.

14. « Sachez, empereur [tsar] très pieux, que tous les empires appartenant à la religion chrétienne orthodoxe sont maintenant réunis dans votre empire : vous êtes le seul empereur des chrétiens du monde entier... Tous les empires chrétiens se trouvent réunis dans votre empire. Après vous, nous attendons l'Empire qui n'aura pas de fin », *ibid.*, p. 421.

15. B. N. Doudotchkine, « André Roublev : Les dimensions d'un mythe », dans J. Durand, D. Giovannoni, I. Rapti (éd.), *Sainte Russie*, p. 361.

16. A. Blondy, « Chypre ou l'Europe aux portes de l'Orient », *Cahiers de la Méditerranée*, 68 (2004), p. 59-71 (p. 62).

17. Dans le rite byzantin, recueil de brèves notices historiques sur les fêtes et les saints de chaque jour dans l'ordre du calendrier.

18. A. Vasiliu, *L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*, Milan, Jaca Book, 1998, p. 156.

19. *Ibid.*, p. 53.

20. Fr. Boespflug, E. Fogliadini, *La Fuite en Égypte dans l'art d'Orient et d'Occident*, Paris, Mame, 2018, voir l'Introduction et le commentaire des peintures murales numérotées 18 et 37.

21. E. Fogliadini, « L'arte cristiana etiopica. Radici, influenze, inculturazione », dans Fr. Boespflug, E. Fogliadini, *Le missioni in Africa. La sfida dell'inculturazione*, Bologne, EMI, 2016, p. 389-400.

22. M. Zibawi, *Orients chrétiens. Entre Byzance et l'Islam*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 212.

23. « Compte tenu de l'absence d'autres types de Crucifixion dans les manuscrits de la période, il semble que pendant cette époque l'iconographie de la crucifixion sans le Christ crucifié était sinon la seule, du moins l'interprétation du sujet prédominante dans ce médium artistique », J. Gnisci, « The Dead Christ on the Cross in Ethiopian Art : Notes on the Iconography of the Crucifixion in Twelfh to Fifteenth-Century Ethiophia », *Studies in Iconography*, 35 (2014), p. 195.

24. Voir E. Baliscka-Witakowska, *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne de l'Antiquité tardive*, Varsovie/Wiesbaden, Bibliotheca nubica et aethiopica, 1997, p. 103 et le dossier iconographique qui s'y rapporte.

25. R. Ziadé, « La Croix de Bakaffa du Petit Palais », *Cahiers archéologiques*, 57 (2018), p. 125-141 (p. 129).

26. *Ibid.*, p. 134.

27. Des chroniques écrites indiquent clairement que les auteurs grec-byzantins étaient déjà arrivés en Éthiopie et que les icônes byzantines et coptes étaient déjà connues avant le XVe siècle. Voir S. Chojnacki, « Pittura parietale, icone, manoscritti, croci e altri oggetti dell'arredo liturgico », dans *Etiopia. Storia, arte, cristianesimo*, Milan, Jaca Book, 2005, p. 216.

28. S. Chojnacki, *Ethiopian icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies Addis Ababa University*, Londres, Skira, 2000, p. 30.

29. S. Chojnacki, 2005, p. 176.

30. C. Bosc-Tiessé, « L'histoire et l'art des églises du lac Ṭana », *Annales d'Éthiopie*, 16 (2000), p. 208.

31. Voir M. Di Salvo, *Churches of Ethiopia. The monastery of Nārgā Śelāssē*, Milan, Skira, 1999.

32. Fr. Bœspflug, « La Trinité en Amérique. L'inculturation sélective des types iconographiques européens (XVIe-XVIIIe siècle) », *Storia e storiografia dell'arte, II. Dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe*, Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Fundazione Trivulzio/Bulzoni Editore, 2017, p. 73-82, sp. p. 73-82.

33. Voir E. Fogliadini, *L'invenzione dell'immagine. Il secondo Concilio di Nicea e la legittimazione ecclesiale dell'immagine sacra*, Milan, Jaca Book, 2015.

34. Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Dieu entre Orient et Occident. Le conflit des images. Mythes et réalités*, Paris, Bayard, 2017, p. 55.

35. « Angle de beauté » : il s'agit en général de l'endroit du domicile des chrétiens orthodoxes visible depuis le seuil, où est suspendue une icône considérée comme protégeant et consacrant la maison, et devant laquelle on s'incline ou se signe en entrant.

36. « C'est le moment de rappeler que ce n'est que peu à peu, et sans doute pas avant l'an 1000, que se dégage véritablement un tel cycle, même dans la peinture murale » : J.-M. Spieser, « Le développement du templon et les images des Douze Fêtes », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, LXIX (1999), p. 131-164, ici p. 148.

37. T. Velmans, fig. 175.

38. *Treasures on Mount Athos*, *op. cit.*, *cat.* 2.12, p. 75-76.

39. A. Papageorghiou, *Icônes de Chypre*, Nicosie, Édition de l'Archevêché de Chypre, 1997, p. 79.

40. T. Velmans, fig. 196.

41. *Treasures on Mount Athos*, *op. cit.*, *cat.* 2.30, p. 98-100.

42. Architrave du templon, décoré de plusieurs icônes ou, dans certains cas, d'une icône unique de format allongé.

43. Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Holy Passion Sacred Images. The interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting*, Athènes, Archaeological Receipts Fund, 1999, p. 23-27.

44. Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Dieu entre Orient et Occident*, p. 38.

45. Numéro d'inventaire : I-44 ; tempera sur panneau doublé de toile, avec laque colorée, 81,6 x 65,7 x 2 cm. Transféré à l'Ermitage du musée d'État russe.

46. M. Kazanaki-Lappa, *Arte bizantina e postbizantina a Venezia. Museo di icone dell'Istituto di studi bizantini e postbizantini a Venezia*, Biella, Zanotto Editore, n. 45.

47. *Ibid.*, n. 81.

48. L. Ouspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Cerf, 1980, chap. XIII (« Les conciles moscovites du XVIe siècle et leur rôle dans l'art sacré »).

49. *Dionysius in the Russian Museum. The Five Hundredth Anniversary of Dionysius's Murals in the St Ferapont Monastery*, Palace editions, The State Russian Museum, Saint-Pétersbourg, 2002.

50. « La cathédrale fut construite en 1505-1506 ; la date de 1500 au *verso* de l'icône demeure douteuse ». Voir Lakarev ? Velmans ?, p. 391.

51. T. Velmans, p. 29.

52. V. Ivanov, *Le Grand Livre des icônes russes*, Paris, Desclée – Patriarcat de Moscou, 1987, p. 162.

53. *Coptic Icons*, part I, Le Caire, Lehnert & Landrock, 1998, p. 35.

54. *Ibid.*, p. 69.

CHAPITRE 11..... P. 300

Bibliographie

S. Allard, C. Fabre (dir.), *Delacroix*, cat. de l'exposition *Delacroix*, 1798-1863, Paris, musée du Louvre, mars-juil. 2018 ; New York, sept. 2018-janv. 2019, Paris, musée du Louvre/Édition Hazan, 2018.

L. Baridon, M. Guédron, *Art et histoire de la caricature*, Paris, 2006.

Fr. Bœspflug, « La crucifixion déportée. Sur la sécularisation d'un thème majeur de l'art chrétien », dans J.-M. Husser (dir.), *Religions et modernité*, « Les Actes de la Desco », CRDP de l'Académie de Versailles, 2004, p. 141-161.

C. Bourniquel, J. Guichard-Meili, *Les Créateurs et le sacré. Textes et témoignages de Delacroix à nos jours*, Paris, 1956, sp. p. 33-42.

B. A. Brombert, *Manet. Un rebelle en redingote*, Paris, 2011.

M. Caffort, « De quelques occurrences de la croix dans la peinture française du XIXe siècle », dans R. Favreau (dir.), *Le Supplice et la gloire. La croix en Poitou*, Société des antiquaires de l'Ouest, 2002.

R. Favreau (dir.), *Le Supplice et la gloire. La croix en Poitou*, Société des Antiquaires de l'Ouest, 2002.

B. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.

D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books Ltd, 1997 ; trad. fr. *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, traduit de l'anglais par E. Beauseigneur, Les presses du réel, 2015, sp. chap. 12.

L. Majewski, J. Pulnar, *Crucified*, Varsovie, Boris Woznitsky, 1999.

F. Mennekes, J. Roehrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Fribourg/Bâle/Vienne, 1994.

M. Morris, « Le corps crucifié du Christ. Mystique et réalisme dans l'art du XIXe et du XXe siècle », *Pierre d'angle*, n° 4, 1998, p. 123-141.

N. N. Perez, *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie, 1855-2002*, cat. d'exposition, Paris, 2002.

Th. Rey-Mermet, *Le Saint du siècle des Lumières. Alphonse de Liguori (1696-1787)*, préface de J. Delumeau, Paris, Nouvelle Cité, 1987 (1re éd. 1983).

P. Rosenberg (éd.), *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, cat. d'exposition, Paris/Munich, 2005-2006.

I. Saint-Martin, *Art chrétien / Art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, préface de Fr. Bœspflug, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

L. Sigal-Klagsbald (éd.), *Les Juifs dans l'orientalisme*, cat. d'exposition du musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, mars-juil. 2012, Paris, Skira-Flammarion.

H. Todts, *James Ensor (1860-1949). Tableaux et dessins de la collection du musée royal des Beaux-Arts d'Anvers*, 2009.

The Triumph of Eros. Art and Seduction in 18th-Century France, Londres, 2006-2007.

William Blake (1757-1827). Le génie visionnaire du romantisme anglais, cat. d'exposition, Paris, avr.-juin 2009.

J. Zänker, *Crucifixæ. Frauen am Kreuz*, Berlin, 1999.

Légendes des figures

Figure 1 : Alphonse de Liguori, *Crucifix,* huile sur toile, 150 x 100 cm, 1773 ; Musée Alfonsiano di Pagani (Salerne), couvent des Rédemptoristes

Figure 2 : *Gravure* rendant compte de la ***signification du tableau d'Alphonse de Liguori***, 1774

Figure 3 : Pierre Subleyras, *Crucifixion avec Marie Madeleine, Saint Eusèbe et Saint Philippe Neri,* huile sur toile, 408 x 232 cm, 1744 ; Milan, Pinacothèque Brera

Figure 4 : Giambattista et **Giandomenico Tiepolo,** *Le Calvaire,* huile sur toile, 79 x 88 cm, vers 1745-1750 ; musée de la ville de Saint-Louis (États-Unis)

Figure 5 : Goya, *Le Christ crucifié,* huile sur toile, 255 x 153 cm, 1780 musée du Prado ; Madrid

Figure 6 : *Caricature,* *Le Nouveau Calvaire,* gravure, 26,3 x 19,5 cm, 1792 ; Paris, BnF, cabinet des Estampes

Figure 7 : William Blake, *Le Christ cloué en croix lors de la troisième heure,* aquarelle, 1803 : coll. part.

Figure 8 : William Blake, *Le Christ crucifié entre les deux larrons (« Souviens-toi de moi, Seigneur ! »),* aquarelle, encre et graphite sur papier, 40 x 32 cm ; Fogg Art Museum, Harvard University

Figure 9 : Caspar David Friedrich, *Retable de Tetschen,* huile sur toile, 115 x 110 cm (hors cadre), 1808 ; Dresde, Gemäldegalerie Neuer Meister

Figure 10 : Eugène Delacroix, *Sainte Marie Madeleine au pied de la croix,* huile sur toile, 34,3 x 26 cm, 1829 ; Houston, Museum of Fine Arts

Figure 11 : Eugène Delacroix, *Christ sur la croix,* huile sur toile, 80 x 64,2 cm, 1846 ; Baltimore (États-Unis), Walters Art Museum

Figure 12 : William Holman Hunt, *L'Ombre de la mort,* huile sur toile, 214,2 x 168,2 cm, entre 1870 et 1873 ; Manchester, City Art Gallery

Figure 13 : Edward Burne-Jones, vitrail, 1887-1888 ; Birmingham, cathédrale Saint-Philippe

Figure 14 : Edward Burne-Jones, *L'Arbre de vie,* mosaïque, 1892 ; Rome, basilique Saint-Paul-hors-les-Murs

Figure 15 : William-Adolphe Bouguereau, *Compassion du Christ,* huile sur toile, 280 x 130 cm, 1897 ; Paris, musée d'Orsay

Figure 16 : Gustave Doré, *Le Calvaire,* dit *La Crucifixion,* huile sur toile, 110 x 170,2 cm, 1867-1877 ; Strasbourg, musée d'Art moderne

Figure 17: James Tissot, *Ce que Notre Seigneur voyait depuis la croix,* aquarelle et gouache, 24,8 x 23 cm, 1898 ; New York, Brooklyn Museun

Figure 18 : Jean-Léon Gérôme, *Consummatum est,* huile sur toile, 82 x 144,5 cm, 1867 ; Paris, musée d'Orsay

Figure 19 : Thomas Eakins, *Ecce Homo,* huile sur toile, 243,8 x 137,2 cm, 1880 ; Philadelphie (États-Unis), Museum of Art

Figure 20 : Nikolai Nikolaevich, *Crucifixion,* huile sur toile, 280 x 223 cm, 1892 ; Paris, musée d'Orsay

Figure 21 : Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine,* gouache et crayon sur papier, 74 x 54 cm, 1878 ; Bruxelles, Bibliothèque royale

Figure 22 : James Ensor, *Le Calvaire,* huile sur toile, 60 x 74,6 cm, 1940 ; coll. part.

Notes

1. Dans son livre *Théologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs, où l'on explique les principes et les véritables règles pour représenter les mystères de Notre Seigneur*, Paris, 1765, chap. V, note 64, p. 61, l'abbé Joseph Mery de La Canorgue juge « singulière et indécente » la représentation de la Compassion du Père (ou « Pitié de Notre-Seigneur ») que le pape Benoît XIV, vingt ans plus tôt, dans son Bref *Sollicitudini Nostrae* de 1745, § 32, a approuvée explicitement ; voir Fr. Bœspflug, *Dieu dans l'art*, p. 165 et 304.

2. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, 3e éd. 2017, chap. X, sp. p. 321-326 ; pour un test à ce sujet, voir Id., « L'Hospitalité d'Abraham dans l'art religieux occidental du siècle des Lumières », dans I. Balestreri, L. Facchin (a cura di), *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, Milan, Jaca Book, Arte, 2018, p. 301-316.

3. Corrado Giaquinto, vers 1694 ou 1703-1765 ; peintre anonyme, huile sur toile, 213 x 173 cm, à l'église Saint-Étienne de Caramany, Pyrénées-Orientales ; Michel-François Dandré-Bardon, huile sur toile, Aix-en-Provence, église du Saint-Esprit (une autre Crucifixion aux bras étroits se trouve exposée à l'église Saint-Jean-de-Malte de la même ville) ; Jean Ranc, 1674-1735 (attr.), Stockholm Nationalmuseum ; Jacques-Louis David, 1782, Mâcon, église Saint-Vincent ; Louis-Jean François Lagrenée ; Anton-Raphaël Mengs, 1765-1768, palais royal d'Aranjuez ; Johann Zick, 1702-1762, est l'auteur de plusieurs Crucifixions nocturnes avec Christ solitaire.

4. Sebastiano Ricci avec François d'Assise et Carolo Borromeo, *Marie et saint Jean*, 1704, Florence, Offices ; Crucifixion avec Marie Madeleine, saint Valentin et saint Antoine de Padoue, 1722 Padernello, église paroissiale San Lorenzo. Autres tableaux ainsi composés, ceux de Lorenzo de Caro (1719-1777) avec la Vierge, saint Jean, la Madeleine, une sainte femme et un autre disciple, et de Corrado Giaquinto.

5. L. Nochlin, A. Sutherland Harris, *Femmes peintres 1550-1950*, édition française, Paris, Des Femmes, 1981 ; D. Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », cat. d'exposition, *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 19/2004 (en ligne).

6. Sebastiano Ricci (1659-1734), *Âmes du purgatoire*, huile sur toile, église de Fregona.

7. Reproduit dans *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, t. IX, *Vers une sainteté universelle. 1715 à nos jours*, sous la dir. de B. Plongeron et Cl. Savart, Paris, Hachette, département Histoire chrétienne, 1987, p. 49.

8. Nombre de ses écrits portent sur la Passion du Christ, parmi lesquels *L'amore delle anime* (1751) ("Tutti i santi in somma hanno appreso l'arte di amare Dio dallo studio del Crocifisso") [id., p. 16], *Le Considerazioni ed affetti sulla Passione di Gesù Cristo* (1768), *Riflessioni sulla Passione di Gesù Cristo* (1773), *Predica della Passione di Gesù Cristo* (1778).

9. M. Marcocchi, « Alphonse de Liguori », dans J.-Y. Lacoste, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, 1998, p. 21-22.

10. Voir à ce sujet la biographie fleuve, republiée à l'occasion du deuxième centenaire de la mort du saint, de T. Rey-Mermet, *Le Saint du siècle des Lumières. Alphonse de Liguori (1696-1787)*, préface de J. Delumeau, Paris, Nouvelle Cité, 1987 (1re éd. 1983), 716 p.

11. D. Rigaux, « Sang Précieux », dans A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. 2, p. 1390-1391 ; A. Matthieu, « Sang (miracles du) », dans P. Sbalchiero (dir.), *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire chrétiens*, Paris, Fayard, 2002, p. 706-707.

12. J. de Landsberg, p. 133.

13. J. de Landsberg, p. 134.

14. Ainsi *Le Bât*, huile sur toile, 30,5 x 24,5 cm, 1732, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage ; le tableau fait partie de l'exposition *The*

Triumph of Eros. Art and Seduction in 18th-Century France, Londres, 2006-2007 ; il représente un jeune peintre agenouillé, appliqué à tracer au pinceau un âne autour du sexe de sa maîtresse, en épouse consentante d'un confrère trompé, qui lui ouvre ses cuisses complaisamment (d'après St. Guéguan, dans *La Tribune de l'art* du 15 mars 2007).

15. J. DE LANDSBERG, p. 133.

16. J. DE LANDSBERG, p. 134. La suite de la description est erronée. L'auteur s'est trompé dans l'identification, confondant saint Eusèbe, agenouillé, dont Subleyras a peint un petit tableau indépendant (huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm) et saint Philippe Neri, figuré en prêtre avec chasuble et étole, comme le feront tour à tour Giambattista Tiepolo et son fils Giandomenico. Nous partageons néanmoins le diagnostic global, cité à la fin de ce paragraphe entre guillemets.

17. Nous songeons en particulier à l'intérêt qu'il a manifesté, chose rare en son siècle, à des sujets comme l'Hospitalité d'Abraham (Gn 18) ou la Fuite en Égypte de la Sainte Famille (Mt 2). Tiepolo fils (Giandomenico) a peint dans l'esprit de son père, sur bien des sujets de l'art chrétien, il a réalisé en particulier une Crucifixion (huile sur toile, vers 1780, coll. part. ; *Crucifixion*, p. 163), mais sans atteindre ni sa force ni son originalité. Pour le traitement donné par Tiepolo père et fils à la scène de l'Hospitalité d'Abraham, voir Fr. BŒSPFLUG, « L'Hospitalité d'Abraham dans l'art religieux occidental du siècle des Lumières », dans I. BALESTRERI, L. FACCHIN (a cura di), *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, Milan, Jaca Book, Arte, 2018, p. 301-316.

18. E. MANIERI, P. MARIUZ, G. NEPI SCIRÈ (a cura di), *Tiepolo. La Crocifissione di Burano. Un capolavoro restaurato*, Marsilio, 2003.

19. Notre description s'inspire de celle de J. DE LANDSBERG, p. 134-135, mais la retouche souvent.

20. L'une d'elles, le dessin de 1770, est reproduite dans J. DE LANDSBERG, p. 19.

21. Selon J. DE LANDSBERG, p. 137. Il est permis de s'interroger : à qui songe l'auteur ? Bartolomeo Manfredi ? José de Ribera ? Caravage n'a pas peint de Crucifixion, et les caravagesques, en général, évitent ce sujet... Voir peut-être « Trois caravagesques napolitains », dans *Les Mystères de Naples*, catalogue de l'exposition du musée Fesch d'Ajaccio, 2003.

22. J. DE LANDSBERG, *ibid.* Nous nous sentons accordés avec ce commentaire, sauf peut-être avec l'avant-dernière phrase.

23. J. DE LANDSBERG, p. 139-140.

24. L. BARIDON, M. GUÉDRON, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 112. La gravure est attribuée à Michel Wébert. Elle est conservée à la Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes.

25. L'expression est des auteurs cités dans la note précédente, comme la partie de la description entre guillemets.

26. Une gravure anglaise, de James Gillray, *Louis XVI prenant congé de sa famille*, publiée le 20 mars 1793 à Londres, montre le roi s'empiffrant sans un regard pour sa famille, tandis qu'un prédicateur franciscain tente de l'amener à résipiscence en brandissant un crucifix dont le Crucifié hurle de manière tout à fait caricaturale (pour cette époque).

27. Cl. LANGLOIS, *La Caricature contre-révolutionnaire*, Paris, 1989.

28. *William Blake (1757-1827). Le génie visionnaire du romantisme anglais*, cat. d'exposition, Paris, avr.-juin 2009.

29. Coll. part. ; *Crucifixion*, p. 167 (planche 76) de *Jérusalem*, gravure imprimée en orange avec plume et crayon de couleur sur papier, 22,2 x 16 cm, 1804-1820 ; Yale Center of British Art, Paul Mellon Collection, États-Unis.

30. *Crucifixion*, Phaidon, p. 167.

31. « C'est un Christ d'illumination, qui n'est pas sans rappeler le Christ de Michel-Ange » (nous laissons à J. DE LANDSBERG, p. 140, la responsabilité de cette affirmation).

32. J. DE LANDSBERG, p. 140 ; REYMOND, p. 65 et suiv.

33. X. TILLIETTE, *Jésus romantique*, Paris, Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », n° 85, 2002, p. 318-319.

34. *Kreuz an der Ostsee*, huile sur toile, 45 x 33,5 cm, 1815, Schloss Carlottenburg, Neuer Pavillon ; gouache sur papier, 1815, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum ; *Kreuz im Gebirge*, huile sur toile, 127 x 71,7 cm, 1823, Schloss Friedenstein, Herzogliches Museum.

35. W. HOFMANN, *Caspar David Friedrich*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 44 ; texte complet de Friedrich, *ibid.*, p. 275. Version différente chez X. TILLIETTE, p. 319. Le soleil doit être perçu, a-t-il précisé, « comme l'image du Père qui, de toute éternité, prodigue la vie » (W. HOFMANN, p. 46). Pour signifier qu'il faut apprendre à voir avec le regard intérieur, au-delà de la précision du détail pictural, Friedrich disait d'un autre de ses tableaux, peint en 1815, *Le Crucifix au bord de la Baltique* (h. s. t., 43 x 33,5 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg), qu'il représente « pour ceux qui voient, une consolation ; pour ceux qui ne voient pas, une croix » (cité par D. ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992, p. 77).

36. W. HOFMANN, p. 45.

37. Breuille, p. 280. Dans le même ouvrage, « Biedermeier (style) ». Le mot Biedermeier, dû au poète L. Eichrodt (1850), vient de la contraction des noms Biedermann et Bummelmeier, par lesquels Victor von Scheffel avait désigné deux personnages de la bourgeoisie allemande de 1848. Péjorative à l'origine, cette dénomination de la culture bourgeoise de 1815 à la révolution de 1848 succède au romantisme. Elle s'applique à la peinture abondante de cette époque, que distinguaient une conception sensible de la nature, une exécution précise de haute qualité et une prédilection pour les petits formats.

38. Notons une *Lamentation sur le Christ descendu de croix*, et une *Disparition du Christ lors du repas à Emmaüs*.

39. Voir le cat. d'exposition *The Artist's Model, is Role in British Art from Lely to Etty*, Nottingham, University Art Gallery, p. 96-97.

40. J. de Landsberg, p. 120, et p. 141-142.

41. S. Allard, C. Fabre (dir.), *Delacroix, 1798-1863*, cat. d'exposition, Paris, musée du Louvre, mars-juil. 2018 ; New York, sept. 2018-janv. 2019, Paris, musée du Louvre/Édition Hazan, 2018, sp. p. 164-187. Sur Delacroix, voir les jugements très positifs de Baudelaire, cités par B. Foucart, p. 244-249 et fig. 166 ; C. Bourniquel, J. Guichard-Meili, *Les Créateurs et le sacré. Textes et témoignages de Delacroix à nos jours*, Paris, Cerf, 1956, sp. p. 33-42.

42. *Le Christ au jardin des Oliviers*, Salon de 1827-1828, Paris, église Saint-Paul-Saint-Louis ; B. Foucart, 1987, fig. 157 (et 158), p. 246 : l'auteur fait observer à bon droit que « les anges de la mort, tristes et sévères », dont parle Delacroix dans son *Journal*, ne correspondent pas à la fonction de l'ange venu réconforter Jésus, selon Lc 22,43 ; cat. *Delacroix*, p. 180-181. Du même peintre, sur le même sujet, une aquarelle et crayon de 1824-1827, Paris, Louvre (K. Herding, « Friedrich Schlegel und Eugène Delacroix. Krise und Erneuerung religiöser Malerei am Beginn der Moderne », dans O. Christin, D. Gamboni [éds], p. 191-212, 205) ; une petite huile sur toile (34 x 42 cm), Amsterdam, Rijksmuseum (K. Herding, *ibid.*, p. 208), dont le peintre dira un quart de siècle plus tard : « le Christ solitaire se traîne misérable sur le sol dans une agonie poignante » (cité par K. Herding, *ibid.*, p. 206 ; l'auteur estime, p. 207, qu'« il s'agit sans aucun doute d'une image du peintre lui-même »).

43. Cat. *Delacroix*, n° 119, p. 184.

44. *Christ à la colonne*, 35 x 27 cm, New York, coll. part. (mentionnée par K. Herding, p. 206) ; cat. *Delacroix*, n° 117, p. 182 ; *Christ au pilori*, h. s. t., 40,5 x 32,3 cm, 1852, Dijon, musée des Beaux-Arts (K. Herding, p. 207) ; cat. *Delacroix*, n° 118, p. 183 ; *La Montée au calvaire : le Christ succombant sous la croix* (Salon de 1859), Metz, musée d'Art et d'Histoire (B. Foucart, 1987, fig. 167) ; *Le Christ sur la croix* (Salon de 1835), Vannes, musée municipal des Beaux-Arts (B. Foucart, 1987, fig. 166) ; cat. *Delacroix*, n° 107 p. 167 ; *Le Christ en croix*, h. s. t., 80 x 64,2 cm, Baltimore, The Walters Art Gallery (*Christ dans l'art*, p. 189) ; K. Herding, p. 211 ; cat. *Delacroix*, n° 112, p. 176 ; *Le Christ descendu de croix* (Salon de 1859), Tokyo, musée national d'Art occidental (B. Foucart, 1987, fig. 168 ; Herding, pl. VII) ; *Pietà*, 1844, Paris, église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement (B. Foucart, 1987, pl. 15, p. 247, fig. 162 : une esquisse) ; *Pietà*, h. s. t., vers 1850, Oslo, Nationalgalerie (K. Herding, pl. V) ; *Le Christ au tombeau* (Salon de 1848), Boston, Museum of Fine Arts (B. Foucart, 1987, fig. 163). Voir Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 351.

45. Cat. *Delacroix*, n° 108, p. 168.

46. Huile sur toile, 148 x 115 cm, 1853 ; Arras, musée des Beaux-Arts ; cat. *Delacroix*, n° 114, p. 179.

47. Ch. Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes*, Paris, t. II, 1976, p. 435, cité par B. Foucart, 1987, p. 244-245.

48. Ch. Baudelaire, cité par M. Sérullaz, « Delacroix et la peinture religieuse », dans *Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse*, cat. d'exposition, Nice, 1986, p. 11-31 (27-28).

49. Huile sur toile, 34,3 x 26 cm ; cat. *Delacroix*, n° 106.

50. J. de Landsberg, p. 142 (dont le jugement, s'agissant des tableaux de Delacroix, traité par lui de « peintre mécréant », est invariablement sévère : « C'est plus une Crucifixion lyrique, un récit raconté avec fougue qu'une scène sacrée pouvant susciter chez le fidèle l'émotion et atteindre son âme ») ; B. Foucart, fig. 166 ; cat. *Delacroix*, n° 107, p. 167.

51. Cat. *Delacroix*, n° 112, p. 176 ; Fr. Bœspflug, *Le Christ dans l'art*, p. 188-189 ; voir *Crucifixion*, p. 171. Sur l'œuvre de Delacroix, voir surtout A. et M. Sérullaz.

52. *Crucifixion*, Phaidon, p. 171 ; Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse, cat. d'exposition, musée national Message biblique Marc-Chagall, Nice, juil.-oct. 1986, cat. n° 6 ; cat. *Delacroix*, n° 111, p. 175. Intense sentiment religieux, dit le commentaire du catalogue de Nice. Un pastel de datation incertaine (1853 ? 1856 ?) présente un Crucifié mort, absolument seul, dans un décor de montagnes, avec au pied de la croix un serpent qui se dresse à moitié.

53. *Crucifixion*, Phaidon, p. 171 ; cat. *Delacroix*, n° 121, p. 187.

54. Situé au 14, rue de la Rochefoucauld dans le 9e arrondissement, il a été légué par l'artiste à l'État en 1897 pour que son œuvre y soit conservée. Voir J. Kaplan, *Gustave Moreau*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1974 ; *The Art of Gustave Moreau : Theory, Style, and Content*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

55. J. DE LANDSBERG, p. 141 ; M. CAFFORT, fig. 6, et p. 100-106 : « c'est la tendance à la sérénité qui l'emporte » (p. 102). Un calvaire apaisé, apaisant, contemplatif. Voir aussi pl. XXX.

56. Auteur d'un tableau sur les *Retrouvailles du Sauveur au Temple*, huile sur toile, 85 x 141 cm, 1854-1860 ; Birmingham, City Art Gallery ; A. ROSE, *The Pre-Raphaelites*, Oxford, Phaidon, 1977, ³1987, cat. n° 30.

57. Auteur d'un tableau intitulé *Christ dans la maison de ses parents*, huile sur toile, 86,4 x 139,7 cm, 1849-1850 ; Londres, Tate Gallery ; A. ROSE, *The Pre-Raphaelites*, Oxford, Phaidon, 1977, ³1987, cat. n° 6.

58. Auteur d'un tableau intitulé *La Jeunesse de la Vierge Marie*, huile sur toile, 81,2 x 65,4 cm, 1849 ; et d'un autre, *Ecce ancilla Domini*, huile sur toile, 72,4 x 41,9 cm, 1849-1850 ; tous les deux à la Londres, Tate Gallery ; A. ROSE, *The Pre-Raphaelites*, cat. n°s 1 et 5.

59. D. BRUCKMULLER-GENLOT, *Les Préraphaélites, 1848-1884. De la révolte à la gloire nationale*, Paris, Armand Colin, 1994.

60. Il est l'auteur d'un livre intitulé *Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönchs*. Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1920 ; tr. fr. *Le Tourment de Dieu : Étapes d'un moine peintre*, Paris, L. Rouart & J. Waterlin, 1923.

61. Plusieurs des crucifixions de Jakob Wüger sont reproduites dans *Kunstmuseum Luzern, « Ich mal für fromme Gemüter »*, cat. d'exposition, 1985, Lucerne, p. 217 et suiv. (« Die Beuroner Kunstschule und die Schweiz »).

62. Elle est reproduite et analysée dans Fr. BŒSPFLUG, *Jésus a-t-il eu une vraie enfance ? L'art chrétien en procès*, Paris, 2015, fig. 4 et p. 36-37.

63. L. SIGAL-KLAGSBALD (éd.), *Les Juifs dans l'orientalisme*, Catalogue d'exposition du musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, mars-juil. 2012, Paris, Skira-Flammarion, spécialement p. 124-127 (notice par Cyrille Sciama).

64. J. F. DOLKART (éd.), *James Tissot. The Life of Christ. The complete Set of 350 Watercolors*, Londres/New York, Merrel/Brooklyn Museum, 2009, sp. p. 245-261.

65. J. TISSOT, *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, Tours, Mame, vol. 2 ; Is. SAINT-MARTIN, *Art chrétien/Art Sacré*, fig. 61, p. 149. J. F. DOLKART (éd.), *James Tissot. The Life of Christ. The complete Set of 350 Watercolors*, Londres/New-York, Brooklyn Museum, 2009, p. 252.

66. Fr. BŒSPFLUG *et al.*, *Le Christ dans l'art*, p. 192-193.

67. *Crucifixion*, Phaidon, p. 173 ; E. MILROY, « *Consummatum est*. A Reassessment of Thomas Eakin's Crucifixion of 1880 », *The Art Bulletin*, 1989, 71/2, p. 269-284 ; A. REASON, « Thomas Eakins, The Crucifixion. Object Narrative », in *Conversations : An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visual Cultures of Religion*, 2014.

68. *Crucifixion*, Phaidon, p. 178-179 ; J. DE LANDSBERG, p. 30.

69. O. PANIZZA, *Le Concile d'amour. Une tragédie céleste en cinq actes*, Zurich, Jacob Schabelitz, 1894 ; trad. fr. de J. Bréjoux, préface de A. Breton, Paris, coéd. Agone/Éditions Cent Pages, 2008.

70. Fr. BŒSPFLUG, *Jésus a-t-il eu une vraie enfance ? L'art chrétien en procès*, Paris, Cerf, 2015, p. 105-106.

71. *Crucifixion*, Phaidon, p. 183 ; J. DE LANDSBERG, p. 147.

72. Ph. COMAR, dans *Crime et châtiment*, cat. d'exposition, sous la direction de J. CLAIR, Paris, musée d'Orsay, 2010, p. 55.

73. *Crime et châtiment*, ill. 152, p. 175 (excellente notice d'Emmanuelle Amiot-Saulnier). Voir le commentaire de ce tableau par Michel Serres, p. 380-382 ; I. SAINT-MARTIN, *Art chrétien/Art sacré*, fig. 52, p. 141.

74. B. A. BROMBERT, *Manet. Un rebelle en redingote*, Paris, Éd. Hazan, 2011, p. 91.

75. B. A. BROMBERT, *ibid.*, p. 171 ; sur le contexte de cette citation, *ibid.*, p. 357 et 436.

76. Elle est déjà ridiculisée, furtivement mais nettement, dans l'estampe anglaise de 1793 de James Gillray (1757-1815), *Louis XVI prend congé de sa femme et de sa famille*, dont il a déjà été question plus haut (note 26) : le roi mange comme un goinfre ; dans l'angle gauche, comme pour l'appeler à la modération, un moine tient un crucifix : le Crucifié imberbe a le corps convulsé et ouvre grande la bouche ; son nez est caricatural.

77. Pour ce qui suit, concernant le rôle de Félicien Rops, voir Fr. BŒSPFLUG, *Religions et caricatures. Les défis de la représentation*, Paris, Bayard, 2016, p. 124-131.

78. G. DOIZY, J.-B. LALAUX, *À bas la calotte. La caricature anticléricale*, Paris, Éd. Alternatives, 2005, p. 41 ; voir la recension de ce livre par I. SAINT-MARTIN, « La caricature anticléricale sous la IIIe République », *Archives de Sciences sociales des religions*, 2006/2, n° 134, p. 113-120.

79. Il réalisa en 1865 le frontispice pour *Épaves* de Baudelaire.

80. « Le principe de substitution de l'image sacrée par l'image sensuelle était déjà présent dans le célèbre ouvrage de M. G. LEWIS, *Le Moine* [1795] et encore dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola... » (H. VÉDRINE, *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravée de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 294-295).

81. *Ihesus Nazarenus Rex Judæorum* (Jn 19,19).

82. S. Freud, *Étude sur la Gradiva de Jensen*, 1907 ; *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, 1986, p. 173-174.

83. « Il faut surtout que tu éloignes de la tête des gens toute idée d'attaque à la religion ou d'éroticité », déclare Rops dans une lettre à François Taelmans (B. Bonnier *et al.*, *Félicien Rops. [Rops suis, aultre ne veulx estre]*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1998, p. 135). Rops s'est d'ailleurs toujours défendu d'être un pornographe blasphémateur ; voir N. Arambasin, « Le diable sans Dieu : l'allégorie du sacré selon Rops », dans B. Bonnier *et al.*, *ibid.*, p. 203-215.

84. Dans l'exposition organisée en 1997 à la Bibliothèque nationale de France, sur le thème de « L'art du nu dans la photographie », l'œuvre de Rops (essentiellement *La Tentation de saint Antoine*) était confrontée à des photographies de femmes en croix. Sur ce thème, voir encore le catalogue de l'exposition *Jardin d'Eros* (p. 100, 101, 147, etc.), qu'aucun musée français n'a voulu accueillir ; J. Zänker présente également des femmes en croix ayant servi à illustrer le marquis de Sade. Il y eut néanmoins dans l'art des siècles antérieurs des représentations de femmes en croix – mais *habillées* : G. Llompart, « El fresco de la religiosa crucificada de las Descalzas Reales de Madrid », *Traza y Baza*, 3, 1973, p. 53-60 (fresque anonyme de la fin du XVIe siècle ou du XVIIe siècle).

85. A. Bert, *Le Christ est ressuscité*, 1917 ; coll. Gérard Lévy. Voir *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie, 1855-2002*, cat. d'exposition, Paris, 2002, p. 75.

86. J. de Landsberg, p. 159. Sur l'affaire Christa, voir sa note 4, *ibid.*

87. J. Zänker, *Crucifixæ. Frauen am Kreuz*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999.

88. N. Dietschy, *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine*, Neuchâtel, Éd. Aphil – Presses universitaires suisses, 2002.

89. Autre nom du chef des démons ou de Satan. Jésus fut traité par ses adversaires de Béelzéboul (Mt 10,25) ou de « possédé de Béelzéboul » (Mc 3,22) et on le soupçonna d'expulser les démons par Béelzéboul (Mt 12,24.27).

90. J.-K. Huysmans, *Certains*, Paris, 1975, p. 331-363, cité par J. Villeneuve, *La Beauté du diable*, Paris, Berger-Levrault, 1983, p. 216.

91. Nous faisons allusion à certaines œuvres de H. R. Giger, tel *Chidher vert*, 1975, et *Satan I*, 1977 ; voir *H. R. Giger*, Taschen, 2001 (un peintre suisse, décorateur des films *Alien*).

92. M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, Paris, Gallimard, 1999 ; H. Todts, *James Ensor (1860-1949). Tableaux et dessins de la collection du musée royal des Beaux-Arts d'Anvers*, 2009 ; Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 387-388.

93. Huile sur toile, 258 x 431 cm, 1888, Malibu, Jean Paul Getty Museum ; Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art*, p. 200-201 ; X. Tricot, *James Ensor, catalogue raisonné*, Fonds Mercator, 2009.

94. Fr.-Cl. Legrand, *Ensor cet inconnu*, 1971, cité dans Schmied, p. 229.

95. *Crucifixion*, Phaidon, p. 175.

CHAPITRE 12 ..... P. 332

Bibliographie

Fr. Boespflug *et al.*, *Le Christ dans l'art*, Paris, 2000 ; « La crucifixion déportée. Sur la sécularisation d'un thème majeur de l'art chrétien », dans J.-M. Husser (dir.), *Religions et modernité*, « Les Actes de la Desco », CRDP de l'académie de Versailles, 2004, p. 141-161 ; *Dieu et ses images. Histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, 2008 ; Id., « Jésus à hue et à dia. Sur les divers usages du motif du crucifié dans les langages d'images au XXe siècle », dans A. Boillat, J. Kaempfer et Ph. Kaenel (dir.), *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, Gollion [Suisse], 2011, p. 21-48.

Corps crucifiés, cat. d'exposition (musée Picasso, Paris ; musée des Beaux-Arts de Montréal, 1992-1993).

J. Cottin, *La Mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf, 2007.

Cross Purposes : Shok and Contemplation in Images of the Crucifixion, cat. d'exposition, Londres, 2010.

M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa Moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Cité du Vatican, 2000.

N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, cat. d'exposition, Mascalls Gallery, Paddock Wood (Kent/ Ben Uri, The London Jewish Museum of Art, 2010).

A. Jaubert, « Les couleurs de la Passion. La Crucifixion (7 avril 1930), Pablo Picasso », *Palettes*, Paris, 1998, p. 216-227.

R. Kaufmann, « Picasso's Crucifixion of 1930 », *The Burlington Magazine*, 1969 ; trad. fr. *Corps crucifiés*, p. 74-83.

R. Ladous, « Le symbolisme de la croix et de la crucifixion dans l'art contemporain. Comme définir le sujet ? », dans J.-P. Brach, J. Rousse-Lacordaire (dir.), *Études d'histoire de l'ésotérisme. Mélanges offerts à Jean-Pierre Laurant pour son soixante-dixième anniversaire*, Paris, Cerf, coll. « Patrimoines », 2007, p. 419-431.

A. Mendelsohn, *Behold the Man : Jesus in Israeli Art*, cat. d'exposition, Jérusalem, The Israel Museum, déc. 2016-avr. 2017.

F. Mennekes, J. Roehrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Fribourg/Bâle/Vienne, 1994.

La Passion de Dunkerque, avec des textes des RP. Bruckberger, Carré, Martelet *et al.*, Paris, Association l'Art Contemporain de Dunkerque, 1988.

G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1983.

Antonio Saura, Crucifixions, cat. d'exposition, fév.-avr. 2002, musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg.

I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, préface de Fr. Bœspflug, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

G. Schmitt-Rehlinger, « Jésus le Christ dans l'œuvre de Marc Chagall. Le motif du Crucifié », thèse de doctorat en théologie catholique (dir. : P.-M. Beaude), université de Metz, 2005.

M. Stuffmann, M. Hollein (éds), *Odilon Redon. Wie im Traum*, cat. d'exposition, Francfort, 2007.

B. Thomson, *La Vision de Gauguin*, 2006.

Fr. J. van der Grinten, Fr. Mennekes, *Menschenbild-Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart, 1985.

J. Zänker, *Crucifix Frauen am Kreuz*, Berlin, 1999.

Légendes des figures

Figure 1 : Edvard Munch, *Golgotha*, huile sur toile, 80 x 120 cm, 1900 ; Oslo, Munch Museet

Figure 2 : Emil Nolde, *Crucifixion*, huile sur toile, 220 x 191 cm, 1912 ; Neukircher, Fondation Ada et Emil Nolde

Figure 3 : Lovis Corinth, *Le Christ rouge*, huile sur bois, 129 x 108 cm, 1922 ; Munich, musée d'Art moderne

Figure 4 : Ludwig Gies, *sculpture en bois*, 1921, photo de l'exposition *« Art dégénéré »*, Munich, 1937 [probablement détruite]

Figure 5 : Max Ernst, *Crucifixion*, 1914, huile sur toile, 55 x 38 cm ; musées du Vatican, Collection d'art contemporain

Figure 6 : Georges Grosz, *Maul halten und weiter dienen* (*« fermer sa gueule et continuer de servir »*), héliogravure, 1935/1936 ; Los Angeles County Museum

Figure 7 : Albert Birkle, *Crucifixion*, huile sur toile, vers 1923-1925 ; coll. part.

Figure 8 : Paul Gauguin, *Le Christ jaune*, huile sur toile, 92 x 75 cm, 1889 ; Buffalo (États-Unis), Albright Knox Art Gallery

Figure 9 : Odilon Redon, *La Crucifixion*, pastel et craie blanche sur papier, 47 x 26 cm, vers 1910 ; Paris, musée d'Orsay

Figure 10 : Maurice Denis, *Le Sacré-Cœur*, huile sur toile, 98 x 107 cm, 1916 ; Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice-Denis

Figure 11 : Georges Desvallières, *L'Église douloureuse*, huile sur toile, 255 x 151 cm, 1926 ; Paris, Petit Palais

Figure 12 : Marie-Alain Couturier, *Trinité*, peinture murale, 229 x 185 cm, 1937 ; Rome, couvent Sainte-Sabine

Figure 13 : Josep Maria Subirachs, *Crucifixion*, après 1987 ; Barcelone, cathédrale Sagrada Familia

Figure 14 : Georges Rouault, *Christ en croix*, aquatinte, 64 x 46 cm, 1936 ; coll. part.

Figure 15 : Marc Chagall, *La Crucifixion blanche*, huile sur toile, 154 x 139 cm, 1938 ; Chicago, The Art Institute

Figure 16 : Samuel Hirszenberg, *The Wandering Jew*, huile sur toile, 343 x 293 cm, 1899 ; Jérusalem, Israël Museum

Figure 17 : Emmanuel Levy, *Our Story, Your Story,* huile sur toile, 102 x 78 cm, 1942 ; Londres, Ben Uri Gallery and Museum

Figure 18 : Pablo Picasso, *Christ crucifié*, huile et fusain sur papier, 73,5 x 54,4 cm, 1896-1897 ; Barcelone, Museo Picasso

Figure 19 : Pablo Picasso, *La Crucifixion*, huile sur contreplaqué, 51,5 x 66,5 cm, 1930 ; Paris, musée Picasso

Figure 20 : Pablo Picasso, *La Crucifixion*, encre de Chine sur papier, 34 x 51 cm, 19 septembre 1932 ; Paris, musée Picasso

Figure 21 : Albert Gleizes, *La Crucifixion*, huile sur toile, 117,5 x 77,3 cm, 1935 ; coll. part.

Figure 22 : Francis Bacon, *Fragment d'une crucifixion*, huile sur toile, 140 x 108,5 cm, 1950 ; Eindhoven, The Stedelijk van Abbemuseum

Figure 23 : Leroy Leveson, *La Crucifixion*, huile sur toile, 130 x 91,5 cm, 1944 ; Leicester, New Walk Museum and Art Gallery (Royaume-Uni)

Notes

1. Fr. Bœspflug, « La crucifixion déportée. Sur la sécularisation d'un thème majeur de l'art chrétien », dans J.-M. Husser (dir.), *Religions et modernité*, Actes de l'université d'automne de Guebwiller, 27-30 octobre 2003, « Les Actes de la Desco », CRDP de l'académie de Versailles, 2004, p. 141-161.

2. C. Sourgins, *Les Mirages de l'art contemporain*, Paris, la Table ronde, 2005.

3. A. de Kerros, *L'Art caché. Les dissidents de l'art contemporain*, Paris, Eyrolles, 2007 ; Ead., *Sacré art contemporain. Évêques, Inspecteurs et Commissaires*, Paris, Jean-Cyrille Godefroid, 2012.

4. C. Grenier, *L'Art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003.

5. J. Alexandre, *L'Art contemporain, un vis-à-vis essentiel pour la foi*, Paris, Éd. Parole et Silence, 2010.

6. H. s. t., 80 x 120 cm, Oslo, Munch Museet ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 187 ; Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art*, Paris, 2000, p. 202 ; *Dieu et ses images*, p. 387-388 ; J. de Landsberg, p. 149.

7. H. Schwebel, « Die Christus-Identifikation des modernen Künstlers », dans W. Schmied (éd.), *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde – Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, p. 67-79.

8. S'il a été devancé par Zurbarán (voir chap. 9, IV/6), il n'a assurément pas fait comme lui...

9. Van Gogh, jusqu'à plus ample informé, n'a jamais peint le Christ en croix, même s'il a réalisé plusieurs tableaux sur des sujets liés au cycle de la Passion, comme Jésus à Gethsémani, et la Pietà.

10. *Crucifixion*, Phaidon, p. 194-195 : G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, p. 24. Le moulage est reproduit p. 242 (ill. 217) ; J.-P. Lapierre, p. 682.

11. Nolde poursuit : « Dans les œuvres d'art des siècles précédents, les apôtres et les personnages bibliques étaient toujours peints comme s'ils avaient été des Italiens, ou des lettrés et des bourgeois de l'Europe du Nord. Je les ai restitués, comme le Christ, à leur peuple » (http: www.dehoniane.it/edb/rysnc.contenuitiextra/itinerario4_alegato2. pedf). Nolde fut violemment antisémite durant une bonne partie de sa vie, et en dépit de son classement dans « l'art dégénéré », il a adhéré aux positions du parti nazi, comme l'a démontré de manière implacable une exposition à Berlin (« Emil Nolde, une légende allemande : l'artiste durant le IIIe Reich », juin-août 2019) (voir Ph. Dagen, *Le Monde*, 17 juin 2019).

12. *Crucifixion*, Phaidon, p. 197.

13. Le Christ se tient au milieu, vêtu de pourpre, les mains liées, tenant son sceptre de dérision ; les deux figures qui l'encadrent sont des études de caractère ; à gauche, Pilate, un anneau d'or au front, symbolisant son pouvoir de procurateur, vêtu d'une blouse blanche, pour son « innocence » (« Je suis innocent de ce sang-là », Mt 27,24) ; il désigne le Christ de sa main droite hésitante et attire de l'index gauche pointé derrière l'épaule l'attention sur le visage du Christ. À droite, un soldat en armure médiévale, le regard impossible à croiser, faisant froidement son devoir de militaire. La ligne descendante formée par les trois têtes, schéma de composition insolite, traduit le mouvement de présentation à la foule, confie le rôle premier au soldat et souligne la démission de Pilate. Seul le regard du Christ sort du tableau.

14. Regensburg, Ostdeutsche Galerie ; G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Fribourg/Bâle/Vienne, 1983, p. 19.

15. G. Rombold, H. Schwebel, *ibid.*, p. 19 : selon ces auteurs, l'artiste aurait trouvé comment passer « d'un Crucifié naturaliste à un Crucifié existentiel ». On peut se demander ce que vaut cette opposition. L'année 1911 marque une césure dans la vie de Corinth : il est victime d'un accident vasculaire cérébral à l'hémisphère droit, qui provoque une parésie du côté gauche mais également une héminégligence gauche, qui marquent ses travaux postérieurs.

16. Fr. Bœspflug, *Le Christ dans l'art*, p. 211.

17. H. s. t., 190 x 150 cm, Bâle, Kunstmuseum ; Th. Deecke, « Lovis Corinth : *Ecce Homo* », dans *Malerei und Plastik, 1905-1985*, Munich, 1986, p. 208 ; H. Schwebel, p. 97, 126 ; G. Rombold, H. Schwebel, p. 21 et 69.

18. St. Baron (éd.), *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Los Angeles/Munich, 1992, p. 49.

19. S. Alexandrian, *Max Ernst*, Paris, France Loisirs, 1986, p. 32-33.

20. Fr. Bœspflug, *Jésus a-t-il eu une vraie enfance ? L'art chrétien en procès*, Paris, Cerf, 2015, p. 81 et fig. 18.

21. *Artisti per l'anno santo*, p. 127.

22. *Crucifixion*, Phaidon, p. 199.

23. M. Ferrazza, *Collezione d'arte rfeligiosa Moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Cité du Vatican, 2000, salle XXXXI, p. 159.

24. R. Hoozee, C. Verleysen, *Gustave Van de Woestyne*, Fonds Mercator, 2010, ouvrage paru à l'occasion d'une rétrospective au musée des Beaux-Arts de Gand.

25. J. de Landsberg, p. 150.

26. G. Rombold, H. Schwebel, p. 108-109.

27. H. F. Sehorsch, *Die Kreuzigung Jesu. Kreuzigungsfresko von Prof. Albert Birkle, Salzburg, Alte St. Laurentiuskirche*, Schramberg-Sulgen, 2015.

28. I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré*, fig. 82, p. 182.

29. J'emprunte cette formulation à J. de Landsberg ; voir L. D. Agniel, *Gauguin aux Marquises. L'homme qui rêvait d'une île*, Paris, Éd. Tallandier, 2016 ; I. F. Walther, *Paul Gauguin, 1843-1903. Tableau d'un marginal*, Cologne, Taschen, 2017.

30. *Cristo in croce*, gravure, après 1885, imprimée en 1926, Boston, Museum of Fine Arts.

31. *Crucifixion*, Phaidon, p. 176-177 ; J. de Landsberg, p. 143-144.

32. Fr. Bœspflug, *Le Christ dans l'art*, p. 196-197.

33. Nous nous inspirons ici de J.-P. Lapierre, p. 677.

34. M. Kuroé, « Odilon Redon dans les collections japonaises – dessin, pastel et peinture à l'huile », *Bulletin annuel du musée national d'Art occidental*, n° 3, Tokyo, 1969, p. 12.

35. Je tiens cette information de Laura Farge, auteure d'un mémoire sur « La figure du Christ dans l'œuvre d'Odilon Redon (1840-1916) », sous la direction de C. Meneux, soutenu en juin 2012.

36. *Crucifixion*, Phaidon, p. 193.

37. R. Rapetti (dir.), *Odilon Redon, prince du rêve*, 1840-1916, cat. d'exposition, Paris, Grand Palais, 2011, ne comporte aucune reproduction des œuvres que nous venons de mentionner.

38. *Kandinsky, Il Cavaliere errante*, cat. d'exposition, Milan, Mudec, 2017.

39. *Crucifixion*, Phaidon, p. 181.

40. J. de Landsberg, p. 144-145.

41. Huile sur papier marouflé sur toile, 106 x 71,8 cm, coll. part. ; *George Desvallières et le Salon d'Automne*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2013, fig. 30, p. 31 ; I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré*, fig. 78, p. 175.

42. Huile sur toile 81 x 65,5 cm, coll. part. ; C. Ambroselli de Bayser, *George Desvallières et la Grande Guerre*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2013, fig. 2, p. 7 et fig. 109, p. 88 ; voir aussi son *Sacré-Cœur* de 1905, fig. 3, p. 10 ; *Christ aux midinettes*, projet d'affiche, fig. 98, p. 79 ; *Le Soldat inconnu (1914-1918) sous l'Arc de Triomphe*, 1923, fig. 162, p. 125 ; *La Rédemption*, esquisse de vitrail, 1927, fig. 190, p. 147, et le vitrail lui-même, fig. 197, p. 154.

43. *George Desvallières et le Salon d'Automne*, fig. 40, p. 37.

44. Huile sur papier marouflé sur toile (149 x 231 cm), 1913 ; Kurashiki (Japon), Ohara Museum of Art ; repr. dans *George Desvallières et le Salon d'Automne*, p. 126-127 ; voir aussi *Voltaire et le Messie*, *ibid.*, fig. 5, p. 77.

45. C. Ambroselli de Bayser, *George Desvallières et la Grande Guerre*, fig. 102, p. 83.

46. F. Caussé, *La Revue « L'Art sacré ». Le débat en France sur l'art et la religion*, Paris, Cerf, 2010.

47. H. Bischof, *Marie-Alain Couturier. Ein Traditionalist und Revolutionär. Eine theologische Biografie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2007.

48. Pour les commentaires qui ont été donnés de cette œuvre par le peintre lui-même puis par un certain nombre de théologiens de son ordre, voir F. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 378.

49. Voir le vitrail de la Crucifixion pour la chapelle de Chéseaux, de 1913, collection des Monuments historique, État de Vaud, repr. dans D. Gamboni, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1985, cat. n° 28, p. 110.

50. On peut rapprocher ce Christ en croix de celui sculpté en 1916 par Ivan Meštrović (Croatie, 1883-1962), avec le même angle entre les bras, des mains immenses et éloquentes, dressées vers le ciel, et une maigreur ascétique.

51. D. Molinari, p. 36.

52. Fr. Chapon, « Les débuts d'une amitié : Georges Rouault et André Suarès », dans cat. d'exposition, 1992, p. 17-22.

53. Fr. Bœspflug, « Rouault, Damon : deux versions picturales de la Face du Christ », *Analyse musicale. La musique et nous*, 56, 4e trimestre 2007, p. 120-129 ; Id., « La Sainte Face dans l'œuvre de Georges Rouault (1871-1958) », dans P.-L. Rinuy, I. Saint-Martin (dir.), *Sainte Face, visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 45-66.

54. *Georges Rouault. Les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu*, cat. d'exposition, pinacothèque de Paris, sept. 2008-janv. 2009, Paris, Éd. Pinacothèque de Paris, 2008, cat. n° 63 : *Passion 25, Bon Larron, mauvais ladre*, huile sur papier entoilé, 30 x 20 cm, 1935. A. Suarès, *Passion. Eaux-fortes originales en couleurs et bois dessinés par Georges Rouault*, 1939 ; rééd. Paris, Cerf, 2005, p. 62.

55. *Georges Rouault. Les chefs-d'œuvre de la collection Idemitsu*, cat. n° 35 : *Christ et larron*, huile sur papier entoilé, 56,4 x 47,5 cm, 1935.

56. F. Hergott (dir.), *Rouault première période, 1903-1920*, cat. d'exposition, Paris, musée national d'Art moderne Georges-Pompidou, 1992, p. 151 : gouache et huile sur papier, 47,5 x 34 cm, 1912-1914, coll. part. ; p. 152 : huile, 52 x 40 cm, 1920, coll. part. ; A. Suarès, *Passion. Eaux-fortes originales en couleurs et bois dessinés par Georges Rouault*, p. 130, reproduit une eau-forte avec deux bustes vus de profil au-dessus de la traverse de la croix, tandis que le corps du Christ descendu de croix est allongé sous la croix de tout son long ; *ibid.*, p. 138, une eau-forte avec deux figures féminines levant les bras au-dessus de la tête et joignant les mains ; *Georges Rouault, peintre éclairé de l'humanité* (ouvrage collectif, en lien avec l'exposition Georges Rouault du musée de Fourvière à Lyon en 2013) p. 14 : *Vieux faubourg (Christ en croix)*, huile, 25,5 x 21 cm, 1951, avec Marie Madeleine agenouillée à gauche, Marie et Jean à droite, qui reprend le schéma de composition du *Miserere*, pl. 31.

57. *Le* Miserere *de Georges Rouault*, préface de l'artiste, présentation de l'abbé Morel, Paris, Seuil, 1951, pl. 20, 35 (en buste) et 57 (*idem*) ; A. Suarès, *Passion. Eaux-fortes originales en couleurs et bois dessinés par Georges Rouault*, p. 54, 60 ; p. 137, une eau-forte avec un Christ en croix réduit au haut du buste ; Id., p. 147, avec le buste et bras en entier.

58. Nous faisons allusion à l'*Ecce Homo* de Rouault, de 1938-1939, conservé à la Staatsgalerie de Stuttgart.

59. Nous ne partageons pas l'impression de J. de Landsberg : « Ce n'est pas le Christ rayonnant du Moyen Âge se dressant, hiératique et majestueux, mais un Christ las, sur qui pèse la misère du monde, le Christ de la détresse de l'époque. »

60. *Miserere*, pl. 35 : un Christ crucifié les bras en V ; *Christ en croix*, 47 x 34 cm, 1912-1914 ; *Christ en croix*, non daté ; et aussi dans *Le Christ aux outrages*, huile sur toile, vers 1918 ; Troyes, musée d'Art moderne, qui est en fait un Christ à la colonne.

61. *La Crucifixion*, aquatinte, 64,8 x 48,7 cm, 1936 ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 207.

62. A. Suarès, *Passion. Eaux-fortes originales en couleurs et bois dessinés par Georges Rouault*, p. 118.

63. C. Süssman, I. Süssman, « Marc Chagall, Painter of the Crucified », The Bridge 1, 1955, p. 96-117 ; G. Schmitt-Rehlinger, « Jésus le Christ dans l'œuvre de Marc Chagall. Le motif du Crucifié », thèse de doctorat en théologie catholique (dir. : Pierre-Marie Beaude), université de Metz, 2005. L'auteur a répertorié trois cent soixante-trois œuvres de Chagall comportant un motif de crucifié. C'est à elle que nous empruntons les expressions entre guillemets dans la phrase qui suit ; A. Mendelsohn, *Behold the man : Jesus in Israeli Art*, Jérusalem, The Israel Museum, 2017, « The Figure of Jesus in Jewish Art », p. 45-61, sp. p. 54-60 ; M. Bohm-Duchen, « Images of Jesus in the Work of Marc Chagall : Christian Redeemer or Jewish Martyr ? », dans N. Hepburn, *Cross Purposes*, p. 68-71.

64. R. Milstein, *La Bible dans l'art islamique*, Paris, PUF, 2005.

65. M. Bohm-Duchen, « Images of Jesus in the Work of Marc Chagall : Christian Redeemer or Jewish Martyr ? », dans N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, p. 68-81.

66. J. de Landsberg, p. 152 ; Fr. Bœspflug *et al.*, *La Crucifixion dans l'art*, p. 215 ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 209 ; Z. Amishai-Maisels, « Chagall's "White Crucifixion" », Art Institute of Chicago Museum Studies, 1991, p. 139-181.

67. L'expression est de Jean-Paul II, et renvoie à la fameuse Rencontre des religions à Assise en octobre 1986 ; voir à ce sujet le texte (en ligne) du cardinal Roger Etchégaray, qui était chargé de préparer cette rencontre, et aussi Fr. Bœspflug, Y. Labbé (dir.), *Assise, dix ans après, 1986-1996*, Paris, Cerf, 1996.

68. Fr. Bœspflug, « Les théophanies bibliques dans l'œuvre de Marc Chagall », dans *Chagall et la Bible*, cat. d'exposition, Paris, musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, mars-juin 2011, p. 38-57.

69. Pour ne citer qu'un exemple : *Abraham et les trois anges*, h. s. t., 1940-1950, coll. part. ; *Chagall entre ciel et terre*, cat. d'exposition, Martigny, 2007, n° 133.

70. Sur l'interprétation chrétienne de cet épisode et ses conséquences dans l'art, voir Fr. Bœspflug, « Autour de l'Hospitalité d'Abraham dans la Bible et le Coran, et de son écho dans l'art juif et l'art chrétien du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle) », dans Id., *Les Théophanies bibliques dans l'art médiéval d'Occident et d'Orient*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », n° 48 (sp. chap. 1 et 2), 2012 ; Id., « L'Hospitalité d'Abraham dans l'art religieux occidental du siècle des Lumières », dans I. Balestreri, L. Facchin (a cura di), *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, Milan, Jaca Book, Arte, 2018, p. 301-316.

71. Voir encore *Résurrection*, 1937-38 (Marc Chagall, 147 œuvres de la dation, p. 4 ; Nice, 1988) ; *Le Martyr*, 164,5 x 114 cm, 1940 ; Zurich, Kunsthaus ; *L'Exode*, huile sur toile, 130 x 162 cm, 1952-1966 ; coll. part. ; vitrail, Saint-Étienne de Mayence, vers 1980.

72. F. H. Littell, *The Crucifixion of the Jews*, Mercer University Press, 1986 ; C. Quehl-Engel, « Modern Jewish Art and the Crucifixion : A Study in Appropriation », *Soundings*, 80/1 (1997), p. 133-152 ; N. Hepburn, *Cross Purposes : Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion*, Londres, Ben Uri Gallery, The Jewish Museum of Art, 2010 ; A. Williams, « The Church's Reception of Jewish Crucifixion imagery after the Holocaust », *Agon, Pohjoinen Tiede – Ja Kulttu-rilehti*, 4/2015.

73. A. Mendelsohn, *Behold the Man : Jesus in Israeli Art*, cat. d'exposition, Jérusalem, The Israel Museum, 2017, p. 18.

74. N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, p. 34-35.

75. A. Mendelsohn, *Behold the Man : Jesus in Israeli Art*, cat. d'exposition, Jérusalem, The Israel Museum, 2017, p. 120 et 123, deux toiles de 1940-1945 et 1948 conservées au Moshe Castel Museum of Art de Ma'ale Adumim (Jérusalem) ; A. Williams, « The church's reception of Jewish crucifixion imagery after the Holocaust », *Agon*.

76. L'artiste a été photographié posant dans son atelier, suspendu à un câble, dans la position du Crucifié de son vitrail. On retrouve l'angle étroit des bras dans le vitrail du même artiste pour St. Patrick's Basilica on Lough Derg.

77. N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, p. 28-29.

78. Cette généralité imprudente (dont nous n'avons pas réussi à retrouver l'auteur) rejoint une formule tout aussi discutable de Lucien de Guise, auteur d'un papier en lien avec l'exposition « The EY Exhibition : Picasso 1932 – Love, Fame, Tragedy. A month-by-month through Picasso's "year of wonders" » à la Tate Modern de Londres, papier intitulé « Picasso : the atheist obsessed with the Crucifixion. What inspired Picasso to create multiple images of this most Christian of events ? », publié dans *Catholic Herald* du 22 mars 2018.

79. La peinture de 1930 et les dessins Boisgeloup sont reproduits dans *Corps crucifiés*, p. 8-9, 25 – 37 et 41 ; sur la peinture, voir R. Kaufmann, « La Crucifixion de Picasso, de 1930 », *ibid.*, p. 74-83.

80. *Cristo crucificado*, Barcelone, 1896-1897, repr. dans *Corps crucifiés*, p. 15.

81. *Cabeza de perro y Cristo Cruzificado, La Corunya*, 1893, repr. dans *Corps crucifiés*, p. 14.

82. Les dessins de 1902 et 1903, réalisés l'un et l'autre à Barcelone, sont conservés au musée Picasso à Paris et ont fait partie en nov.-déc. 2018 des œuvres exposées au musée d'Orsay dans le cadre de l'exposition « Picasso bleu et rose » ; ils sont reproduits dans *Corps crucifiés*, p. 18-19.

83. Reproduit dans *Corps crucifiés*, p. 21.

84. Reproduit dans *Corps crucifiés*, p. 20.

85. Toutes ces œuvres sont reproduites en tête de *Corps crucifiés*, 1992, fig. 4, 6, 9 à 14, 17 à 29, 33 à 35.

86. A. Baldassari, p. 160-161 ; Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 435-437.

87. Huile sur toile, 51 x 66 cm ; *Picasso, sous le soleil de Mithra*, cat. d'expo., Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, juin-novembre 2001, sous la direction de Jean Clair, sp. p. 115-128 ; Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard, 2000, p. 212-213. Dans *Corps crucifiés*, voir Chr. Heck, « Entre le mythe et le modèle formel. Les Crucifixions de Grünewald et l'art du XXe siècle », p. 84-107 ; sur la place de la Crucifixion dans l'art du XXe siècle, voir sp. p. 88. R. Kaufmann, « La Crucifixion de Picasso, de 1930 », *The Burlington Magazine*, Londres, sept. 1969 ; repris dans *Corps crucifiés*, cat. d'exposition (musée Picasso, Paris ; musée des Beaux-Arts de Montréal, 1992-1993), p. 74 ; J. de Landsberg, p. 151.

88. J. de Landsberg, p. 151.

89. R. Kaufmann, p. 82.

90. Voir le texte de l'émission « Palette » consacrée à ce tableau : voir A. Jaubert, « Les couleurs de la Passion. La Crucifixion (7 avril 1930), Pablo Picasso », *Palettes*, Paris, 1998, p. 216-227.

91. Je m'inspire dans ce paragraphe de la description de ce tableau par J. de Landsberg, p. 151, en la retouchant ici ou là.

92. 1903-1980 ; peintre de guerre officiel ; 1946, commande d'une grande Crucifixion pour St. Matthew de Northampton ; 1954-1957 : le *Christ en gloire*, pour la nouvelle cathédrale de Coventry ; *Christ dans l'art*, p. 219.

93. « Recouvrements de peinture, *Übermalungen*, d'abord réalisés sur ses propres toiles, puis sur celles d'autres artistes, puis sur des photographies ; reprend à partir de 1980 le thème de la croix dans la peinture » ; Breuille, p. 688-689.

94. Reymond, p. 92. « Un jugement de cet ordre, Tillich aurait évidemment pu le porter aussi sur les œuvres d'autres artistes dont les origines protestantes, elles, ne font pas de doute, par exemple le sculpteur Alberto Giacometti » (p. 93).

95. R. Kaufmann, « Picasso's Crucifixion of 1930 », *The Burlington Magazine*, 1969 ; trad. fr. *Corps crucifiés*, p. 74-83, voit dans cette œuvre un rituel primitif (cycladique, mithraïque).

96. R. Kaufmann, p. 82, parle de huit dessins à l'encre de Chine ; S. Amic, V. Perdrisot-Cassan (dir.), *Boisgeloup, l'atelier normand de Picasso*, Paris, Artlys ; Rouen, Réunion des musées métropolitains de Rouen-Normandie, 2017.

97. L. De Guise, « Picasso : The atheist obsessed with the Crucifixion », *The Catholic Herald*, 23 mars 2018.

98. A. Jaubert, « Les couleurs de la Passion. La Crucifixion (7 avril 1930), Pablo Picasso », *Palettes*, Paris, 1998, p. 216-227.

99. P. Alibert, *Albert Gleizes. Naissance et avenir du cubisme*, Saint-Étienne, 1982 ; M. Massenet, *Albert Gleizes, 1881-1953*, Paris, 1998 ; *Albert Gleizes, catalogue raisonné*, 2 vol., 831 p., 1998 ; *Albert Gleizes, le cubisme en majesté*, cat. d'exposition, musée des Beaux-Arts, Lyon, 2001.

100. I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré*, fig. 96, p. 219 ; d'autres Crucifixions de Gleizes sont conservées à Paris au musée national d'Art moderne – Centre Georges-Pompidou, parmi lesquelles une gouache sur papier jaune (24 x 16 cm) de 1930.

101. M. Massenet, p. 99.

102. Autre exemple : pastel collé sur papier 100 x 70 cm, Bologne, Francis Bacon Foundation.

103. M. Peppiat, *Francis Bacon. Le sacré et le profane*, Fondation Dina Vierny – musée Maillol, Paris, 2004, p. 54-55.

104. M. Peppiat, *Francis Bacon. Le sacré et le profane*, sp. p. 11-21 ; A. Baldassari, *Bacon, Picasso, La vie des images*, cat. d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux/musée Picasso, Flammarion, 2005.

105. W. Schmied (éd.), *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde*, p. 197.

106. Cité par Chr. Heck, dans *Corps crucifiés*, p. 96.

107. *Trois études pour des figures à la base de la Crucifixion*, Londres, Tate Gallery, 1944 ; Bacon n'a jamais fait la Crucifixion qui devait aller avec.

108. J. de Landsberg, p. 156.

109. *Trois études pour des figures au pied de la crucifixion*, huile et pastel, 94 x 74 cm pour chaque tableau, 1944 ; Londres, Tate Gallery. G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1983, p. 138-139.

110. Il conviendrait d'y voir selon l'artiste, les Euménides de la tragédie grecque d'Eschyle, l'*Orestia*. Mais alors, pourquoi en appeler à la Crucifixion dans le titre ?

111. L'œuvre est reproduite et commentée par nous dans F. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard, 2000, p. 226-227 (« La Crucifixion comme boucherie »).

112. Voir encore *Crucifixion*, huile sur toile, triptyque, 198 x 147 cm chaque toile, 1965 ; Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 234-235.

113. Ce triptyque de Bacon donna naissance à un autre, de Nelson Aquini, intitulé *The Crucifixion After Francis Bacon*, avec trois femmes nues voluptueusement juchées sur des tabourets, non sans provocation, et remplaçant les formes indescriptibles de Bacon...

114. N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, p. 38-39.

115. L'un d'eux, de 1945, est conservé à Sydney, NSW Art Gallery ; un autre au New Walk Museum & Art Gallery, Leicester Arts and Museum Service. Certains de ces tableaux constituent le panneau central d'un triptyque. Voir la notice consacrée à ce peintre, par D. Thomas, dans *Australian Dictionary of Biography*, vol. 8 (MUP), 1981.

116. Huile sur toile, 155,5 x 90 cm, Collection Centre Pompidou, en dépôt au « MUba » (musée des Beaux-Arts) Eugène-Leroy de Tourcoing.

117. Par exemple *Vendredi Saint*, de 1937 ; I. Goldberg, *Jawlensky ou le visage promis*, préface de M.-J. Mondzain, Paris, L'Harmattan, 1998, pl. 35.

118. Fr. Bœspflug, « La redécouverte de l'icône chez les catholiques. Le cas français », dans J.-M. Spieser (éd.), *Présence de Byzance*, Gollion (Suisse), 2007, p. 31-54 et 138 – 149.

CHAPITRE 13..... P. 362

Bibliographie

Fr. Bœspflug, « L'Hospitalité d'Abraham dans l'œuvre de Julia Stankova, peintre d'icônes bulgare », *Études*, 2019, à paraître.

M. Bogucki, *Jerzy Nowosielski – Po śladach*, Olsztyn, Galeria Sztuki w Olsztynie, 2018.

K. Czerni, « Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego », in K. Czerni, *Nowosielski*, Cracovie, 2006, p. 209-215.

S. Doolan, *La Redécouverte de l'icône*, Paris, Cerf, 2001.

Higoumène Barsanuphe, *Icônes et fresques du Père Grégoire*, Marcenat, 1999.

Légendes des figures

Figure. 1 : *Crucifixion avec scènes de la vie de l'évêque Selama,* 230 x 180 cm, 1893, église du Sauveur du Monde, Adwa, Éthiopie ; British Museum, Londres

Figure 2 : Viktor Mikhaylovich Vasnetsov, fresque, début du XXe siècle ; cathédrale Saint-Vladimir, Kiev

Figure 3 : Mikhail Nesterov, fresque, vers 1900 ; église Saint-Alexandre-Nevski, Abastumani, Géorgie

Figure 4 : *Mosaïque*, première décennie du XXe siècle ; église Saint-Sauveur-sur-le-Sang-Versé, Saint-Pétersbourg, Russie

Figure. 5 : Père Grégoire Krug, fresque, début des années 1960 ; église Notre-Dame-de-Kazan, Moisenay, France

Figure 6 : Jerzy Nowosielski, Iconostase et Croix, tempera sur bois, début XXIe siècle ; église ukrainienne catholique grecque, Górowo Iławeckie, Pologne

Figure 7 : Hiéromoine Ambroise Gorelov et **Père Jean-Baptiste Garrigou,** fresque, 1996 ; chapelle de la Dormition de la Mère de Dieu, Saint-Jean-en-Royans, France

Figure 8 : Père Patrick Doolan et **Père Moise,** fresque, 1996 ; église Saint-Séraphin, Santa Rosa, Californie.

Figure 9 : Léonide Ouspensky, bois sculpté, 1958 ; cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois, Paris

Figure 10 : Julia Stankova, tempera sur bois, 50 x 30 cm, 2019 ; coll. part., Sofia, Bulgarie

Figure 11 : Greta Leśko, tempera et huile sur bois, 45 x 32 cm, 2017 ; coll. part., Pologne

Figure 12 : Natalya Rusetska, tempera et craie sur panneau de bois, 35 x 50 cm, 2015 ; coll. part., États-Unis

Figure 13 : Nikola Sarić, aquarelle sur papier, 90 x 90 cm, 2017 ; coll. part., Hanovre, Allemagne

Notes

1. A. Kuiumdzhiev, Stenopisite v glavnata tsurkva na Rinaskiia Manastir (Les Peintures murales dans l'église principale du monastère de Rila), Sofia, Institut za izsledvane na izkulstvata, 2015.

2. E. Lebredeva, *Cathedral of Christ the Saviour*, Saint-Pétersbourg, Art Publishers, 2011, p. 77.

3. Le dernier tsar de Russie, Nicolas II (r. 1894-1917), est intimement lié au monument, puisque avec sa mère Maria Feodorovna, il appuie le projet d'une nouvelle église à Nice. Ainsi est-il à l'origine de la construction du bâtiment ; il soutient la commission chargée des travaux et de leur financement, et en cède le terrain qui va accueillir la cathédrale. C'est pourquoi la cathédrale a été baptisée Saint-Nicolas, car il était d'usage que les églises portent le nom du saint patron de l'empereur.

4. Higoumène Barsanuphe, *Icônes et fresques du Père Grégoire*, Marcenat, 1999.

5. M. Bogatyrev, *L'Archimandrite Euthyme et l'église Notre-Dame-de-Kazan*, 2e édition augmentée d'une description des fresques du moine Grégoire

(Krug), Paris/Saint-Pétersbourg, Éd. Stéthoscope, 2018, 420 p. Merci au Père Ambroise et à ses collaborateurs pour leur aide.

6. M. Bogucki, *Jerzy Nowosielski – Po śladach*, Olsztyn, Galeria Sztuki w Olsztynie, 2018, p. 3 (polonais) et p. 123 (anglais).

7. K. Czerni, « Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego », in K. Czerni, *Nowosielski*, Cracovie, 2006, p. 209-215.

8. L. Ouspensky, « Biographie de L. A. Ouspensky », in S. Doolan, *La Redécouverte de l'icône*, Paris, Cerf, 2001, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 11.

10. S. Doolan, « L'œuvre de Léonide Ouspensky », in *ibid.*, p. 83.

11. Fr. Bœspflug, « L'Hospitalité d'Abraham dans l'œuvre de Julia Stankova, peintre d'icônes bulgare », *Études*, 2019, à paraître.

CHAPITRE 14 ..... P. 384

Bibliographie

Antonio Saura, *Crucifixions*, cat. d'expo., février-avril 2002, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain.

Fr. Bœspflug, « La crucifixion déportée. Sur la sécularisation d'un thème majeur de l'art chrétien », dans J.-M. Husser (dir.), *Religions et modernité*, « Les Actes de la Desco », CRDP de l'académie de Versailles, 2004, p. 141-161 ; *Dieu et ses images. Histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, 2008, ³2017.

J. Cottin, *La Mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf, 2007.

M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Cité du Vatican, 2000.

F. J. Van der Grinten, F. Menekes, *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart, Verlag Katholisches Biblewerk GnBH, 1984.

Chr. Heck, « Entre le mythe et le modèle formel : les Crucifixions de Grünewald et l'art du XXe siècle », dans *Corps crucifiés*, cat. d'exposition, Paris, musée Picasso (nov. 1992-mars 1993)/Montréal, musée des Beaux-Arts (mars-mai 1993), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 84-107.

N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, cat. d'exposition, Mascalls Gallery, Paddock Wood (Kent / Ben Uri, The London Jewish Museum of Art, 2010.

J. Knubben (éd.), *Via Crucis. Das Kreuz in der Kunst der Gegenwart*, cat. d'exposition, Rottweil, Dominikaner-Forum des Dominikanermuseums Zweigmuseum des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, 1991 ? 1997.

R. Ladous, « Le symbolisme de la croix et de la crucifixion dans l'art contemporain. Comment définir le sujet ? », dans J.-P. Brach, J. Rousse-Lacordaire (dir.), Études d'histoire de l'ésotérisme, Paris, 2007, p. 419-431.

« Crucifixion (dans l'art contemporain) », dans J.-D. Durand, Cl. Prudhomme (dir.), *Le Monde du catholicisme*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2017.

J. de Landsberg, *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Paris, Renaissance du Livre, 2001, p. 148-159.

F. Mennekes, J. Roehrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Fribourg/Bâle/Vienne, 1994.

Passion de Dunkerque (la), cat. d'exposition, collection Gilbert Delaine, Dunkerque, 2014.

G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Fribourg-en-Brisgau, 1983.

I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, préface de Fr. Bœspflug, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

B. Urbani, « Crucifixions à scandale ? Guttuso, Manzù », dans *Italies. Littérature, civilisation, société*, 11, 2007, p. 291-325.

H.-R. Weber, *Depuis ce vendredi-là ? La croix dans l'art et la prière*, Genève/Paris, 1979.

J. Zänker, *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin, 1999.

M. Zink, *Die Kunst mit dem Kreuz*, Francfort-sur-le-Main, 2003.

W. Ziehr, *Das Kreuz : Symbol, Gestalt, Bedeutung*, Stuttgart/Zurich, 1997.

Légendes des figures

Figure 1 : Otto Dix, huile sur toile, 210 x 150 cm, 1948 ; Stuttgart, Staatsgalerie

Figure 2 : Graham Sutherland, *Étude pour la Crucifixion,* huile sur toile, 97 x 118 cm, 1947 ; musées du Vatican, Collections d'art contemporain

Figure 3 : Sam Morse Brown, *La Crucifixion de l'humanité,* huile sur toile, 203,2 x 153 cm, 1961 ; coll. part. (les Bermudes)

Figure 4 : William Congdon, *Crucifixion n° 2,* huile sur falsite, 89 x 59 cm, 1960 ; Milan, The William G. Congdon Foundation Collection

Figure 5 : Antonio Saura, *Crucifixion rouge,* huile sur toile, 130 x 162 cm, 1963 ; Genève, musée d'Art et d'Histoire

Figure 6 : Salvador Dalí, *Christ de Saint-Jean-de-la-Croix,* huile sur toile, 205 x 116 cm, 1951 ; Glasgow, musée Kelvingrove

Figure 7 : Paul Delvaux, *Crucifixion,* huile sur bois, 178,5 x 266,5 cm, 1951-1952 ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Figure 8 : Renato Guttuso, *La Crucifixion,* huile sur toile, 200 x 200 cm, 1940-1941 ; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Figure 9 : Fernando Botero, *Christ en croix,* huile sur toile, 81 x 59 cm, 2011 ; New York, Marlborough Gallery

Figure 10 : Alfred Manessier, *Passion selon saint Jean II,* huile sur toile, 230 x 200 cm, 1988 ; coll. part.

Figure 11 : Trento Longaretti, *Cristo fra Oriente e Occidente* (*« Le Christ entre Orient et Occident »*), huile sur toile, 80 x 60 cm, 1971 ; Concesio (Brescia), Collection Paul VI

Figure 12 : Arcabas, *Hommage à Bernanos*, polyptyque, huile sur toile et feuille d'or, 5 m x 5 m, 1962 ; Toulouse, église des Jacobins

Figure 13 : Germaine Richier, *crucifix en bronze*, h : 45 cm, 1950 ; Plateau d'Assy, église Notre-Dame-de-Toute-Grâce

Figure 14 : Lello Scorzelli, crucifix en bronze, bâton pastoral de Paul VI, 1963 ; Concesio (Brescia) Coll. Paul VI

Figure 15 : David Mach, *Calvaire* ; Gloucester, cathédrale

Figure 16 : Zoltan Érmerzei, *Double corps*, sculpture en plâtre, h : 200 cm ; coll. part.

Figure 17 : Fritz Cremer, *Sich Vom Kreuz Lösender* (*« Celui qui se détache de la croix »*), bronze, Klosterkirche, Berlin

Figure 18 : Nicole Hémard-Baston, *Christ ressuscité*, (croix métallique : 226 x 117 cm ; le Christ : 67,5 x 67,5 cm), 1970 ; église de l'Immaculée Conception, Wimereux

Figure 19 : Huberto Maestas, *statue* en bronze, quinzième station du chemin de croix, 2004 ; San Luis, Colorado

Figure 20 : Igor Mitoraj, ***Porte en bronze,*** 2006 ; Rome, basilique de Sainte-Marie-des-Anges

Figure 21 : Karl Hemmeter, *Christ ressuscité*, bronze doré, h : 4,6 m, 1963 ; Berlin, Gedächtniskirche, Charlottenburg

Notes

1. Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation : the Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Pergamon, 1993.

2. Tempera et huile sur panneau, 118 x 78 cm ; Bernkastel-Kues, chapelle de l'hospice de vieillards Caritas ; E. Karcher, *Otto Dix, 1891-1969. Sa vie, son œuvre*, par Ingo F. Walther, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1989, p. 225.

3. E. Karcher, *Otto Dix, 1891-1969*, p. 232 ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 221.

4. Otto Dix a réalisé sur ce thème une autre peinture polychrome, et plusieurs gravures.

5. R. Ladous, p. 421, relève l'énorme influence de l'expressionnisme aujourd'hui (« plus qu'un Francis Bacon ou un Antonio Saura, des géants mais sans descendance »), et cite Max Beckmann, Oscar Kokoschka et Otto Dix.

6. M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Cité du Vatican, 2000, salle XXXXIII, p. 163.

7. Un exemple daté de 1946 est reproduit dans *Crucifixion*, Phaidon, p. 217. Le même recueil, p. 219, reproduit une Crucifixion du même peintre et de la même année, conservée à St. Matthew's de Northampton ; une autre, de 1947, se trouve à la Pallant House Gallery (Hussey Bequest, Chichester District Council), depuis 1985.

8. Chr. Heck, « Entre le mythe et le modèle formel : les Crucifixions de Grünewald et l'art du XXe siècle ».

9. Une autre *Crucifixion* de la même année dans le même recueil, p. 219.

10. Deux autres sont exposées, l'une au Städel Museum de Francfort, l'autre à Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst ; voir P. Kort, M. Hollein, *Eugen Schönebeck, 1957-1967*, Munich, Hirmer, 2011.

11. Nous faisons allusion à l'éloge de William Congdon par Enzo Bianchi, dans *Corriere della Sera*, 4 mars 2005.

12. Pour se faire une idée du prestige considérable, à nos yeux totalement immérité, de Congdon auprès des acteurs ecclésiastiques de notre temps désireux de convaincre leurs lecteurs de l'ouverture nécessaire et opportune de l'Église à « l'art contemporain », il n'est que de parcourir l'article de P. Lia, « Il crocifisso di William Congdon », *Arte Cristiana*, 906, mai-juin 2018, p. 210-213.

13. *Louis Cane. Les crucifixions*, texte de Louis Cane, édité par la Galerie Gill Favre, Lyon, 1988 ; voir de lui, dans *La Passion de Dunkerque*, p. 27, 29 et 31, trois Crucifixions de lui datées des années 1986-1987.

14. *Antonio Saura, Crucifixions*, cat. d'exposition, 22 fév.-21 avr. 2002, musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg, p. 115.

15. Chr. Heck, dans *Corps crucifiés*, p. 97-98.

16. J. de Landsberg, p. 159.

17. J. de Landsberg, p. 158.

18. Voir encore celle de 1990, dans *Crucifixion*, Phaidon, p. 147.

19. J. de Landsberg, p. 154.

20. R. Ladous, p. 421.

21. Voir à ce propos R. Descharnes, G. Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Cologne, Taschen, 2006, sp. p. 157 et suiv. (« Le manifeste mystique »). « Dans *Manifeste mystique* (Paris, 1951), Dalí a rendu compte ainsi du changement qui était survenu en lui : "Les choses les plus subversives qui peuvent arriver à un ex-surréaliste sont deux : première, devenir mystique et seconde, savoir dessiner : ces deux formes de vigueur viennent de m'arriver ensemble et en même temps à moi." La Catalogne compte trois grands génies, à savoir Raymond de Sebonde, auteur de la *Théologie naturelle*. Gaudí, créateur du gothique méditerranéen, et Salvador Dalí, inventeur de la nouvelle mystique paranoïaque-critique

et sauveur, comme son nom l'indique, de la peinture moderne. La crise intense du mysticisme dalinien s'appuie basiquement sur la spiritualité métaphysique de la substantialité et de la physique des quanta... » [...] « L'explosion atomique du 6 août 1945 m'avait sismiquement ébranlé... »

22. Huile sur toile, 204,8 x 115,9 cm, 1951 ; Glasgow, St Mungo Museum of Religious Life and Art ; *Crucifixion*, p. 223 et 228 ; R. Descharnes, G. Néret, p. 165.

23. Glasgow, St Mungo Museum of Religious Life and Art ; *Image of Christ*, cat. n° 77 ; *Crucifixion*, Phaidon, p. 223 ; R. Descharnes, G. Néret, n° 1003, p. 451.

24. 194,5 x 124 cm, New York, Metropolitan Museum of Art ; R. Descharnes, G. Néret, n° 1043, p. 477 ; son tableau intitulé *Ascension* pousse l'audace jusqu'à montrer la plante des pieds du Christ montant au ciel, vu par-dessous, à l'aplomb.

25. Huile sur toile, 100 x 100 cm, 1978 ; coll. part. *Dalí*, Taschen, n° 1485-1486, p. 666-667.

26. *La Croix aux iris*, 1952 (Taschen, p. 452) ; *Croix nucléaire*, 1952 (huile sur toile, 78 x 58 cm ; Espagne, coll. part. ; Taschen, p. 453 ; R. Descharnes, G. Néret, 2006, p. 169) ; *La Croix de l'ange*, crucifix en corail de Chine et autres matériaux ; h : 76 cm ; Tokyo, Minami Museum ; R. Descharnes, G. Néret, 2006, p. 172. *L'Ange en croix*, 1960 (Taschen, p. 453) ; *Le Christ twisté*, 1976 (Taschen, p. 629).

27. D. Morris, *The Lives of the Surrealists*, Thames & Hudson, p. 135 et suiv.

28. *Crucifixion*, Phaidon, p. 222.

29. R. Descharnes, G. Néret, p. 168.

30. *Crucifixion*, peinture sur bois, 178,5 x 266,5 cm, 1951-1952 ; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts ; J. de Landsberg, p. 155-156 ; G. Banu, « Un théâtre de squelettes », dans *Paul Delvaux. Le rêveur éveillé*, cat. d'exposition, juin-sept. 2014, musée Cantini, Marseille, Snoeck éditeur, 2014, p. 58 et suiv., sp. *Ecce homo* (1957), p. 65, et *Crucifixion II* (1954), p. 78-79.

31. Encre et aquarelle, 61 x 78,5 cm, 1953.

32. Huile sur toile, 270 x 200 cm, 1957 ; Koninklij Museum voor Schone Kunsten, Anvers.

33. Huile sur toile, 198,5 x 198,5 cm, Rome, YUM – National Gallery of Modern Art and Contemporary Art, inv. 8549, Superintendence the Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome.

34. E. Crispolti, « Guttuso, *Crucifixion* », dans *Corps crucifiés*, p. 108-116.

35. M. Carapezza (éd.), dans R. Guttuso, *Scritti*, Milan, Classici Bompiani, 2013, dans un paragraphe sur les années 1937-1945.

36. Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *La Fuite en Égypte dans l'art d'Orient et d'Occident*, Paris, Fleurus-Mame, 2018, p. 81-83.

37. Voir l'intervention épistolaire du 22 novembre 1969, écrite par le Père Turoldo, qui invite à participer à une table ronde sur l'œuvre de Guttuso à Somma Lombardo.

38. O. Levasseur, *Jean-Georges Cornélius. Un primitif du XXe siècle*, préface de P. Rosenberg, Paris, Éd. Apogée, 2009.

39. Huile sur panneau, 89 x 61 cm, musée de Pont-Aven ; O. Levasseur, *Jean-Georges Cornélius..., op. cit.*, p. 92.

40. Cette peinture fait partie des quarante-huit tableaux et six dessins de Jean-Georges Cornélius qui ont fait l'objet d'une donation par la fille de l'artiste au Musée eucharistique du Hiéron de Paray-le-Monial en 2007, après une exposition monographique du peintre. Ses œuvres sont en partie exposées dans le musée.

41. *Jésus sur la croix*. Une autre peinture de Cornélius, intitulée *Tout est accompli*, montre Dieu le Père recueillant le corps inerte du Crucifié, un peu dans le sens du type iconographique traditionnel de la Compassion du Père.

42. M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Cité du Vatican, 2000, salle XXXII, p. 130 (une grande huile sur toile, 195 x 235 cm, de 1960-1961, sommée par l'Agneau de Dieu).

43. Voir encore *Crucifixion*, 1952 ; Vatican, coll. d'Arte religiosa moderna (J. de Landsberg, p. 155).

44. V. Buisine, « Alfred Manessier : une conversion religieuse et picturale », dans *La Conversion dans la littérature et l'art*, Mélanges de science religieuse, tome 68/4, décembre 2011, p. 31-44, repris dans *La Documentation Catholique*, dossier « L'art à la rencontre de la foi », n° 2493, 1-15 juillet 2012, p. 632-639.

45. S. De Lavergne, *Alfred Manessier, une aventure avec Dieu*, Paris, 2003, p. 21.

46. S. De Lavergne, p. 93.

47. S. De Lavergne, p. 97 ; *L'Art sacré au XXe siècle en France*, cat. d'exposition, Boulogne-Billancourt, 1993, p. 274-275 ; *La Passion de Dunkerque*, p. 111. Les différences entre elles sont surtout affaire de palette, comme Manessier lui-même l'explique (S. De Lavergne, p. 92).

48. Sur la Résurrection dans l'œuvre de Manessier, voir F. Bœspflug, E. Fogliadini, *Ressuscité. La Résurrection dans l'art, Orient-Occident*, Paris, Mame, 2016, p. 142-145.

49. *Crucifixion II*, huile sur toile, 86 x 36 cm ; *Crucifixion V*, huile sur papier marouflé sur panneau aggloméré, 65,2 x 44,5 cm, l'une et l'autre datées de 1937.

50. Voir le remarquable catalogue de l'exposition itinérante *Traverser la lumière* qui leur est consacrée en 2018 et 2019 à l'initiative de la Fondation Jean et Suzanne Planque, du collectionneur suisse Flug et de Florian Rodari. Les quatre Passions de Manessier y sont reproduites, p. 220-223.

51. C. De Carli, *Collezione art e spiritualità Brescia. Catalogo generale. La Pittura*, Rome, Edizioni Studium, 2007, n° 713, p. 287-288 ; plusieurs autres Crucifixions de Longaretti sont conservées à Concesio ; elles font l'objet dans ce catalogue des notices n° 704 (1962-1966), 705 (1963-1965 : avec la Madone et saint Jean au pied de la croix) [ces deux-là avec un Christ mort, à la tête inclinée par-devant], 707 (1966) [Christ en buste] et 710 (1968) [avec soleil et lune ; le Christ crucifié est vivant, tête relevée et yeux ouverts] ; voir aussi d'autres Crucifixions encore dans Carlo Pirovano, *L'art sacra di Longaretti*, Itinerario ideale del Giubileo Silvana Milesi, Bergame, Corponovo Editrice, 1999, fig. 56 p. 65 (1964-1966), fig. 70 p. 77 (1966-1967), fig. 78-79 p. 84-85 (1970), fig. 93 p. 96 (1982), fig. 97 p. 100 (1986) et Répertoire (p. 125 et suiv.) n°s 6, 8, 49, 77, 98, 106, 115, 164, 174, 210, 221, 231, 272 et 305.

52. Fr. Bœspflug, R. Ladous, *Arcabas, un peintre en société*, Ars & Litterae, 2018.

53. *Saint-Hugues de Chartreuse, Arcabas*, catalogue, Grenoble, 1992, cat. n° 94 ; sur le statut d'« Ensemble départemental d'art sacré contemporain » acquis par cette église, entre autres grâce à Louis Mermaz, voir Fr. Bœspflug, R. Ladous, *Arcabas, un peintre en société*, p. 223-227.

54. *Saint-Hugues de Chartreuse, Arcabas*, catalogue, Grenoble, 1992, cat. n° 111.

55. Reproduit dans *LCI*, « Christus, Christusbild », fig. 33 col. 445. Rude (1784-1855) est l'auteur, en 1836, de haut-relief intitulé *Le Départ des volontaires de 1792* ou *La Marseillaise*, sur l'arc de triomphe de la place de l'Étoile à Paris.

56. *Arcabas, Passion-Résurrection*, Paris, 2004, p. 87.

57. Ce polyptyque a fait l'objet d'une exposition à Lyon et, dans la foulée, d'un livre : R. Ladous, B. Berthod, *Arcabas, peintures*, préface de J.-D. Durand, CLD, 2012, sp. p. 54-68 ; R. Burnet, « Hommage à Bernanos, par Arcabas », *Le Monde de la Bible*, n° 228 (2019), p. 106-111.

58. G. Rombold, H. Schwebel, p. 97 et suiv.

59. Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art*, p. 223-224. Il se pourrait que ce Crucifix soit la seule œuvre à sujet explicitement religieux de l'œuvre de Germaine Richier (qui n'était pas chrétienne). Sur l'œuvre de cette artiste, voir V. Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Paris, Éd. Norma, 2006 ; Ead., « Germaine Richier, une moderne parmi des hommes » in *Alberto Giacometti entre tradition et avant-garde*, musée Maillol, Paris, Éd. Fondation Giacometti-Fonds Mercator, 2018, p. 36-45.

60. I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré*, p. 220-221 ; R. Ladous, p. 428.

61. J.-P. Lapierre en fournit une liste, p. 677.

62. De cette sculpture, on trouve sur Internet des photos en couleurs du motif du Crucifié lui-même, mais pas du groupe au complet, dont on ne déniche que des clichés photographiques en noir et blanc.

63. *Pierre de Grauw, sculpteur*, Paris, Somogy, 2001, p. 54-55.

64. A. Caprioli, L. Vaccaro, *Mons. Pasquale Macchi. Per una biografia spirituale*, Brescia, Morcelliana Edizioni, 2017.

65. C. De Carli, *Collezione arte e spiritualità Brescia. Catalogo generale. La Pittura*, Rome, Edizioni Studium, 2007, n° 1063.

66. Trouvé sur la toile : « Sainte Faustine nous relate cette révélation stupéfiante qui lui fut faite par Jésus : "Si les anges étaient capables de jalousie, ils nous envieraient pour deux choses : l'une est recevoir la Sainte Communion, l'autre la possibilité de souffrir." La bienheureuse Dina Belanger disait également que si les anges pouvaient désirer quelque chose, ce serait de souffrir. » (Howard Kainz, « Le catholicisme et la souffrance », mis en ligne le 24 mars 2012).

67. D. De Smet, « Crucifixion », dans M. A. Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007.

68. Voir à ce sujet Fr. Bœspflug, R. Ladous, *Arcabas, un peintre en société*, Ars & Literae, 2018.

69. Fr. Bœspflug *et al.*, *Le Christ dans l'art*, p. 214-215.

70. Voir O. Levasseur, *Jean-Georges Cornélius. Un primitif du XXe siècle*, préface de P. Rosenberg, Paris, Éd. Apogée, 2009.

71. O. Levasseur, *Jean-Georges Cornélius*, p. 68.

72. Du même artiste, un autre Crucifié-Ressuscité, très semblable, en marche vers la droite, à la paroisse Saint-Bernard de Strasbourg ; un autre encore, cette fois frontalement disposé mais avec les bras « décloués », à Cercy-la-Tour (Nièvre), et un quatrième, frontal lui aussi, intitulé *Christ pour aujourd'hui*, à la paroisse Treffort (Ain).

73. Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Ressuscité. La résurrection du Christ dans l'art d'Orient et d'Occident*, Paris, Fleurus/Mame, 2016, p. 150-153.

74. Telles celle de Raphaël (1501-1502) ou de Titien (1520-1522) : Fr. Bœspflug, E. Fogliadini, *Ressuscité*, fig. 17, 19, 22, 30.

75. Voir aussi, de Charles Rocco, le *Crucifié s'envolant de la croix*, en treillis métallique, 500 x 200 x 150 cm, 2002 ; Catholic Parish, Eltham, Victoria.

76. Anne Tiessé Via a réalisé pour la cathédrale d'Évry, construite par Mario Botta et dépourvue de tout programme iconographique, peut-être justement parce qu'elle était vide, un crucifix où la forme du Christ se marque en creux sur la croix – manière éloquente de signifier que le Crucifié ne s'y trouve plus.

77. H. Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier, *La Chapelle de Vence. Journal d'une création*, textes établis et présentés par M. Billot, avant-propos de D. de Ménil, dir. éditoriale de F. Rodari et Fr. Bœspflug, Paris, Cerf / Menil Fondation / Éditions d'Art Albert Skira, 1993 ; I. Saint-Martin, *Art chrétien/Art sacré*, p. 230-231.

78. Fr. Bœspflug, « Peut-on définir l'art chrétien ? », *Arte cristiana*, n° 905, mai 2018, p. 114-123.

CHAPITRE 15..... P. 416

Bibliographie

M. Amaladoss, s.j., *The Asian Jesus*, New York, Orbis Book, 2006.

Arts in Latin America (The), 1492-1820, cat. d'exposition, Philadelphie/Mexico/Los Angeles, 2006-2007, Philadelphia Museum of Art, 2006.

G. A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, Londres/New York, Phaidon Press, 2005, 2014.

D. Barbe, « L'art sacré catholique kanak ou l'immatérialité préférée », *Journal de la Société des océanistes*, 136-137, 2013, p. 153-168.

E. Cakpo, *Émergence de l'art d'inspiration chrétienne au Bénin (XVIIe-XXe siècle). Missions chrétiennes et arts locaux*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Id., *Art chrétien africain. Caractéristiques et enjeux*, Paris, L'Harmattan, « Études africaines », 2013.

C. Costantini, *L'Arte cristiana nelle Missioni : manuale d'arte per il missionari*, Rome, Unione Missionaria del Clero, 1940 ; trad. fr. par E. Leclef, *L'Art chrétien dans les missions. Manuel d'art pour les missionnaires*, Paris, Desclée, 1949.

J. de Durand-Forest, « Los artesanos mexicas », *Revista Mexicana de Estudios Anthropologicos*, Mexico, Sociedad Mexicana, XXX, 1984.

C. Einstein, *Les arts de l'Afrique*, présentation et traduction par L. Meffre, Legendes des œuvres et notes établies par J. -L. Paudrat, Paris, Actes-Sud, 2015.

M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Cité du Vatican, 2000.

Grand Héritage (Le). L'Église catholique et la société du Québec, cat. d'exposition, sept. 1984-janv. 1985, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1984.

S. Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

G. Heimlich, « Kongo Cross Across Centuries », *African Arts*, t. 49, n° 3, 2016, p. 22-31.

Jourdain au Congo (Du). Art et christianisme en Afrique centrale, cat. d'exposition, Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, nov. 2016-avr. 2017, Flammarion.

N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, cat. d'exposition, Mascalls Gallery, Paddock Wood (Kent/Ben Uri, The London Jewish Museum of Art, 2010).

Jourdain au Congo (Du)...

R. Malek (dir.), *The Chinese Face of Jesus Christ*, Sankt Augustin, Institut Monumenta Serica – China Zentrum, 2005.

Ph. Malgouyres, « De l'Europe à l'Afrique, les avatars des crucifix de bronze », dans *Du Jourdain au Congo*, p. 172-185.

H. Masina Inana, *Naissance et croissance de l'art chrétien congolais (1920-1960)*, Paris, L'Harmattan, 2019.

E. Mveng, *L'Art d'Afrique noire. Liturgie cosmique et langage religieux*, Paris, Mame, 1964 ; *L'Art et l'artisanat africain*, Yaoundé, Clé, 1980.

A. Neuberg (éd.), *Le Face-à-face des dieux. Missionnaires luxembourgeois en outre-mer*, Bastogne, musée en Piconrue, 2007.

J. Pirotte, C. Sappia, O. Servais (dir.), *Images et diffusion du christianisme. Expressions graphiques en contexte missionnaire, XVIe- XXe siècle*, Paris, Karthala, 2012.

B. Sanchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del Oriente en Mexico*, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1986 (ivoires sino-hispaniques).

N. Standaert, *An Illustrated Life of Christ presented to the Chinese Emperor. The History of Jinchen shuxiang (1640)*, Sankt Augustin – Nettetal, Institut Monumenta Serica, Teyler Verlag, 2007.

J. F. Thiel, H. Helf, *Christliche Kunst in Afrika*, Berlin, Reimer, 1984.

B. Vermander, « Humility and Humiliation : Kenotic experience in Modern Chinese Painting, and in the Historical Experience of Chinese Christians » in V. Shen (éd.), *Chinese Spirituality and Christian Communities. A Kenotic Perspective*, Washington DC, The Council for Research in Values and Philosophy, 2015, p. 85-101.

J. Volper, *Ora pro nobis : Études sur les crucifix bakongo*, Bruxelles, Impresor-Pauwels, 2011

H.-R. Weber, *Depuis ce vendredi-là. La Croix dans l'art et la prière*, Paris/Genève, Le Centurion/Labor et Fides, 1979.

Légendes des figures

Figure 1 : *Kongo nkangi kiditu,* statue en laiton, h : 30,5 cm, XVIIe-XVIIIe siècle ; coll. part ; Mons, Belgique

Figure 2 : Engelbert Mveng, *Autel des martyrs d'Ouganda,* fresque de l'abside de la chapelle du collège Libermann, 2e moitié du XXe siècle ; Douala, Cameroun

Figure 3 : *Crucifixion mafa,* illustration, coll. part.

Figure 4 : *Triptyque de la Crucifixion,* plumasserie, Mexique, 67 x 47 cm, XVIe siècle : Écouen, musée national de la Renaissance,

Figure 5 : Alberto Thirion Garcia, pastel, encre, 28 x 24 cm, coll. part. ; Mexique

Figure 6 : José Clemente Orozco, *Le Christ détruisant sa croix,* huile sur toile, 94 x 130,5 cm, 1953 ; Mexico, Institut national des Beaux-Arts

Figure 7 : Gloria Guevara, *Guerillero en croix*, huile sur toile, 65 x 80 cm, XXe siècle ; coll. part.

Figure 8 : Sergio Michilini, *Che Guevara et le Christ crucifié*, huile sur toile, 65 x 80 cm, 2011 ; coll. part.

Figure 9 : *Seigneur des tremblements de terre*, huile sur toile, 131 x 92 cm, milieu du XVIIIe siècle, provenant de Cuzco coll. part.

Figure 10 : Mino Cerezo Barredo, *Crucifixion*, huile sur toile 1987, collection del Vescovo Ariz

Figure 11 : Edilberto Merida Rodriguez, *Crucifix* ; Lima

Figure 12 : Guido Rocha, *La Crucifixion de l'homme, 1975 ;* World Council of Churches, Visual Art Section, Grandchamp, (Suisse)

Figure 13 : Jacques Richard Chery, *L'Arbre de vie*, acrylique sur tissu, 43 x 86 cm, 1982, coll. part.

Figure 14 : Francis Derwent Wood, *Canadian's Golgotha*, relief en bronze, h : 81 cm, 1918 ; Ottawa, musée de la Guerre

Figure 15 : Étienne Gaboury, *Voile de Véronique et Crucifixion*, vitrail, 1984 ; cathédrale Saint-Boniface de Manitoba, Canada

Figure 16 : William H. Johnson, *Le Calvaire*, huile sur carton, 71 x 85 cm, 1944 ; Washington, Smithsonian American Art Museum

Figure 17 : Frederick Wight, *Modern Crucifixion*, huile sur toile, 261 x 386 cm, 1933 ; Chatam, église méthodiste

Figure 18 : Jamini Roy, *Global Christian Worship*, huile sur toile, 68 x 88 cm ; coll. part.

Figure 19 : Francis Newton Souza, *Crucifixion*, huile sur panneau 183 x 122 cm, 1959 ; Londres, Tate Collection

Figure 20 : ***Crucifix,*** Rural Theological Institute, Madurai, Tamil Nadu, Inde

Figure 21 : Galo Ocampo, *Crucifixion*, huile sur toile, 152 x 213 cm, 1984 ; Lopez Museum and Library Collection Pasig City, Philippines

Figure 22 : Bagong Kussudiardja, *Crucifixion*, batik, 2e moitié du XXe siècle ; Yogyakarta, Indonésie

Figure 23 : Ki-chang Kim dit **Unbo,** *Calvaire*, peinture sur soie, 107 x 73,5 cm, 1953 ; musée de Séoul, Corée

Figure 24 : Wang Ziwei, *Mao with the Saviour*, acrylique sur toile, 115 x 151 cm, 1993 ; coll. part.

Figure 25 : ***Crucifixion,*** calligraphie japonaise, encre de Chine sur papier, 27 x 24 cm, couvent Ikuno, Osaka (Japon).

Figure 26 : Fumi-e, plaque en laiton, 18,8 x 13,8 cm, XVIIe siècle ; musée national de Tokyo

Figure 27 : Sadao Watanabe, *Crucifixion*, sérigraphie, 63,5 x 70 cm, 1970 ; coll. part.

Figure 28 : Mawalan Marika, *Crucifixion de Jésus Christ*, pigments de terre et liant sur écorce d'eucalyptus, 64 x 24 cm, 1965 ; Canberra

Figure 29 : Greg Weaterby, *Crucifixion*, acrylique sur toile 102,5 x 62 cm, 2006 ; coll. part.

Notes

1. L'ouvrage de H.-R. Weber, *Depuis ce vendredi-là. La croix dans l'art et la prière* (Paris/Genève, Le Centurion/Labor et Fides, 1979), a droit à une mention spéciale. Il est construit sur le choix et le commentaire de 33 œuvres provenant de toutes les époques jusqu'à la nôtre, et de tous les continents rejoints par l'Annonce de l'Évangile. Il est écrit par un pasteur de l'Église réformée de Suisse qui fut directeur des Études bibliques au conseil œcuménique des Églises et administre la preuve du sens aigu, à notre avis exceptionnel, des implications théologiques des images religieuses. Les pages consacrées successivement au rapport de l'Orthodoxie (p. 82-84), du monde occidental actuel (p. 85-87), de l'Amérique latine (p. 87-89), de l'Asie (p. 90-92) et de l'Afrique (p. 93-95) à la Crucifixion, pour fatalement concises qu'elles soient, sont précieuses à bien des égards, et constituent, sauf erreur de notre part, un bouquet de réflexions théologiques d'une ouverture sans équivalent. Voir aussi A. Neuberg (éd.), *Le Face-à-face des dieux. Missionnaires luxembourgeois en outre-mer*, Bastogne, musée en Piconrue, 2007.

2. *Le Grand Héritage. L'Église catholique et la société du Québec*, cat. d'exposition, sept. 1984-janv. 1985, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1984, chap. 2, « La mission sans frontière », p. 171-209.

3. Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 3e éd., 2017, chap. 12, p. 455-481 : « Inculturation et mondialisation. Le Dieu chrétien hors d'Europe (XVIe-XXIe siècle) ».

4. B. Ukwuije, *Trinité et inculturation*, Paris, Desclée de Brouwer, « Théologie à l'université », 2008.

5. E. Olson-Manke, « Santu, der kreuzförmige Jagdfetisch der Bakongo », dans *Völkerkunde, Beiträge zur Erkenntnis von Mensch und Kulktur* 10-12, 1928, p. 217-223 ; C. Fromont, « Under the Sign of the Cross in the Kingdom of Kongo : Religious Conversion and Visual Correlation in Early Modern Central Africa », *RES : Anthropology and Aesthetics*, n° 59-60, 2011, p. 109-123 ; G. Heimlich, « Kongo Cross Across Centuries », *African Arts*, t. 49, n° 3, 2016, p. 22-31.

6. J. F. Thiel, H. Helf, *Christliche Kunst in Afrika*, Berlin, Reimer, 1984.

7. J. K. Thornton, « La première évangélisation du Congo », dans *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique centrale*, Paris, Flammarion/musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2017, p. 11-27.

8. C. Badibanga ne M., « Expression de la foi chrétienne dans l'art plastique zaïrois », dans *Cahiers des religions africaines*, vol. 16, n. 31-32 (1982), p. 137-167. Merci à Hortense Masina d'avoir relu les pages qui suivent. Elle est l'auteure d'une thèse sur l'inculturation en Afrique : H. Masina Inana, *Naissance et croissance de l'art chrétien congolais (1920-1960)*, Paris, à paraître chez L'Harmattan, 2019.

9. J. F. Thiel, H. Helf, *Christliche Kunst in Afrika*, *op. cit.*, p. 79 et suiv. (« Das alte Kongoreich »), sp. p. 81-93 pour les crucifix ; J. Cornet, « Ves-

tiges matériels de la première évangélisation au Zaïre » dans *L'Église catholique au Zaïre, un siècle de croissance* (1880-1980), Éd. du Secrétariat général de l'épiscopat, Kinshasa-Gombe 1988, p. 43-59 ; Ph. Malgouyres, « De l'Europe à l'Afrique, les avatars des crucifix de bronze », dans *Du Jourdain au Congo*, p. 172-185 ; A. Person et V. Mouchi, « De plomb et d'argent. L'africanité des crucifix kongo », p. 186-193.

10. C. Badibanga ne M., art. cité, p. 139. Célestin Badibanga ne Mwine (1935-2013), fut professeur à l'Institut national des arts de Kinshasa, écrivain, poète et essayiste, conservateur de musée, président du Centre culturel Espace Akhenaton, premier président de l'AICA (Association internationale des critiques d'art), organisateur de plusieurs grandes expositions dans les différents centres culturels de Kinshasa tels le Centre culturel français et le Centre Wallonie-Bruxelles ; J. Volper, « Les crucifix des chefs kongo d'Angola et de République démocratique du Congo (XIXe-XXe siècle) », dans *Du Jourdain au Congo*, p. 49-71.

11. H.-R. Weber, p. 93.

12. Congo, 27,3 cm de hauteur, crucifix des XVIe et XVIIe siècles ; New York, MET ; *Nkangi Kiditu*, h : 30,5 cm laiton plaqué sur âme de bois.

13. S. Eyezo'o, « L'art chrétien africain et l'inculturation de l'Évangile au Cameroun. De Max Mintsa à Engelbert Mveng », dans J. Pirotte *et al.*, *Images et diffusion du christianisme*, p. 127-138 ; P. Laburthe-Tolra, « L'adaptation au Cameroun de la négritude selon Senghor dans l'art du R.P. Engelbert Mveng », *ibid.*, p. 363-374 ; voir les ouvrages de Mveng auxquels renvoie la bibliographie du présent chapitre.

14. Voir le commentaire de H.-R. Weber, p. 94-95, dont nous nous inspirons, notamment en ce qui concerne la signification des couleurs.

15. Tout ce paragraphe doit beaucoup aux indications que m'a aimablement fournies Erick Cakpo ; voir E. Cakpo, *Émergence de l'art d'inspiration chrétienne au Bénin (XVIIe-XXe siècle). Missions chrétiennes et arts locaux*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Id., *Art chrétien africain. Caractéristiques et enjeux*, Paris, L'Harmattan, « Études africaines », 2013.

16. R. Gutiérrez, *L'Art chrétien du Nouveau Monde. Le baroque en Amérique latine*, Zodiaque, 1997 ; G. A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, Londres/New York, Phaidon Press, 2005, 2014.

17. E. Roulet, *L'Évangélisation des Indiens du Mexique. Impact et réalité de la conquête spirituelle (XVIe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

18. T. Castello Yturbide (dir.), *El arte plumaria en Mexico*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, 1993 ; *El Vuelo de las imagines. Arte plumario en México y Europa*, cat. d'exposition, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

19. Ce musée a réalisé une exposition en 2016, sous le titre « Plumes. Visions de l'Amérique précolombienne », dont le catalogue a été publié par Somogy/Éditions d'art. Ladite exposition s'est ensuite transportée (« Auch s'envole à Paris ») sous ce titre à Paris, au musée du quai Branly-Jacques Chirac, du 22 novembre 2016 au 29 janvier 2017.

20. *Le Triptyque aztèque de la Crucifixion*, *Les cahiers du musée national de la Renaissance*, n° 3, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2004.

21. Un crucifix polychrome du XVIe siècle en *pasta de cana* est reproduit dans G. A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, fig. 51, p. 103 ; un autre, *ibid.*, p. 254, de la fin du XVIIe siècle, au Museo Nacional del Virreinato à Tepotzotlan ; voir les trois exemples de Christ en croix sculptés des XVIIIe et XIXe siècles reproduits dans D. Fane (éd.), *Converging Cultures. Art & Identity in Spanish America*, cat. d'exposition, New York, Brooklyn Museum, 1996, cat. n° 25-27, p. 108-109, ou encore la sculpture, cat. n° 46, *ibid.*, p. 128.

22. B. Sanchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del oriente en Mexico*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, 1985, pl. 13 (crucifix cingalo-portugais du XVIIe siècle), pl. 72 à 83, 100 et 101.

23. Tel le *Christ de Chalma*, une huile sur toile mexicaine, vers 1800, reproduite in *ibid.*, cat. n° 32, p. 114-115.

24. Elle est conservée au Denver Art Museum, Collection of Jan and Frederick R. Mayerf et reproduite dans *The Arts in Latin America, 1492-1820*, cat. d'exposition, Philadelphie/Mexico/Los Angeles, 2006-2007, Philadelphia Museum of Art, 2006, cat. n° VI-9, p. 357.

25. Sur Internet, cette œuvre est commentée par une citation de Job 9,24 : « Un pays a été livré aux scélérats, il voile la face à ses juges ; si ce n'est lui, qui est-ce donc ? », verset passablement mystérieux.

26. On peut rapprocher la peinture d'Orozco de celle d'un peintre péruvien né en 1941, passé aux États-Unis, Boris Vallejo, qui a peint lui aussi en 1969 un Crucifié cassant sa croix, cette fois grâce à sa musculature exceptionnelle, ou se révoltant d'être emprisonné dans un espace réduit en forme de croix, où il semble sur le point d'étouffer.

27. *The Arts in Latin America, 1492-1820*, cat. d'exposition, Philadelphie/Mexico/Los Angeles, 2006-2007, Philadelphia Museum of Art, 2006, cat. n° V-10, p. 273 : statue de bois polychrome, avec nimbe métallique, haute de 102 cm, conservée dans la Castillo Collection, Antigua, Guatemala.

28. Fr. Bœspflug, *Jésus a-t-il eu une vraie enfance ? L'art chrétien en procès*, Paris, Cerf, 2015, sp. p. 115 et suiv. (« L'Enfant Jésus et l'intuition de sa Passion »).

29. *L'Évangile peint des paysans de Solentiname*, textes de H. Frenz, traduits de l'allemand et adaptés par Fr. Bœspflug et B. Lauret, Paris, Cerf, 1983, sp. p. 62-63.

30. Banco de Credito del Peru (Casa Goyenech), Lima ; reproduite dans *The Arts in Latin America, 1492-1820*, cat. d'exposition, Philadel-

phie/Mexico/Los Angeles, 2006-2007, Philadelphia Museum of Art, 2006, cat. n° VI-114, p. 464.

31. H.-R. Weber, p. 43.

32. Voir aussi les crucifix du peintre sculpteur de Séville Juan Martinez Montanes, « inculturés » au Pérou au prix de quelques plaies sanglantes supplémentaires, en particulier aux genoux, et d'un *perizonium* en jupette à ourlet brodé.

33. Cette tapisserie a fait l'objet d'un commentaire savant et pertinent d'un ami des de Menil, le Père André Scrima, « Experienta spirituala si limbajele ei » (L'expérience spirituelle et ses langages), publié dans *Anca Manolescu*, Bucarest, Humanitas, 2008.

34. L'œuvre est reproduite dans H.-R. Weber, *Ce vendredi-là*, p. 49.

35. James S. Huffman, après 35 ans aux United States Foreign Service, a entrepris de collectionner les pièces d'art local des régions dont il a eu à s'occuper. Dans les années 1963-1965, il a été en poste en République dominicaine, ce qui lui a donné l'occasion de fréquentes visites à Port-au-Prince. Il y a acquis une cinquantaine de peintures, beaucoup d'entre elles au Centre d'art et à la Galerie Issa.

36. Nous nous inspirons d'un document trouvé sur la Toile et signé de lui, intitulé « La Crucifixion vue par cinq artistes haïtiens ».

37. Le livre de J. Simard, *Une iconographie du clergé français au XVIIe siècle. Les dévotions de l'École française et l'imagerie religieuse en France et au Québec* (Québec, Les Presses de l'université de Laval, 1976), en dépit d'un riche dossier d'images, ne donne pas la moindre idée de ce qu'aura pu être le début de l'inculturation de la Crucifixion en Nouvelle-France, si elle a eu lieu. Les deux volumes intitulés *Le Grand Héritage. L'Église catholique et la société du Québec*, constituant le catalogue de l'exposition de Québec en 1984, sont très riches d'informations historiques et de documents iconographiques témoignant beaucoup plus de l'importation en Nouvelle-France de l'iconographie chrétienne occidentale que de son inculturation sur place.

38. W. R. Valenteiner, *Rico Lebrun : Paintings and Drawings of the Crucifixion*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, Exposition Park, décembre 1950.

39. E. C. Oppler, *Rico Lebrun : Transformations/Transfiguration... changing what is disfigured into what is transfigured*, Syracuse University, cat. d'exposition, nov. 1983-janv. 1984, p. 10.

40. J. Romaine, P. Wolfskill, *Beholding Christ and Christianity in African American Art*, Penn State University, 2017.

41. *Crucifixion*, Phaidon, p. 213.

42. M. Amaladoss, s.j., *The Asian Jesus*, New York, Orbis Book, 2006 ; voir aussi M. Th. Thangarai, *The Crucified Guru. An experiment in Cross-Cultural Christology*, 1994.

43. B. Sanchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del Oriente en Mexico*, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1986 (ivoires sino-hispaniques).

44. H. Didier, « Le rôle de l'iconographie dans les missions jésuites (Inde du Nord et Tibet, XVIe-XVIIe siècle) », dans J. Pirotte *et al.*, *Images et diffusion du christianisme*, p. 45-56.

45. Les articles de dictionnaire ou sur Internet que nous avons lus sont muets sur la position religieuse personnelle de Jamini Roy.

46. Le *Râmâyana* (en sanscrit : « parcours de Rama », septième avatar du dieu Vishnou) est une épopée mythologique de 48 000 vers rédigée en sanscrit entre le IIIe siècle avant notre ère et le IIIe siècle après, censément par l'ermite légendaire Vâlmîki. C'est avec le *Mahâbhârata* l'un des textes fondamentaux de l'hindouisme.

47. Le Padma Bhusan est l'une des plus hautes distinctions décernées par le gouvernement de l'Inde. Elle est décernée à ceux qui ont accompli un service émérite en faveur de la nation, de quelque ordre que ce soit.

48. N. Hepburn (dir.), *Cross Purposes. Shok and Contemplation in Images of Crucifixion*, cat. d'exposition, Mascalls Gallery, Paddock Wood (Kent/Ben Uri, The London Jewish Museum of Art, 2010, p. 52-53).

49. Collection de Georgana Falb Foster.

50. M. Spindler, K. Stenbrink (dir.), *Les Chrétiens indonésiens : une minorité qui a des racines et des ailes*, « Histoire & Missions chrétiennes », Paris, Karthala, 2011.

51. H.-R. Weber, *Depuis ce vendredi-là*, p. 56-57.

52. Ce paragraphe doit beaucoup à Benoît Vermander, s.j., que nous remercions pour les précieuses indications qu'il nous a fournies.

53. N. Standart (éd.), *Handbook of Christianity in China*, Leyde, Brill, vol. I, 2000.

54. P. Rheinbay, « Nadal's religious iconography reinterpreted by Aleni for China », dans T. Lippiello, R. Malek, *Scholar from the West : Giulio Aleni s.j. (1582-1649) and the dialogue between Christianity and China*, Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 1997, p. 323-334.

55. J. Marx, « La stratégie d'adaptation de Matteo Ricci et la mission en Chine », *Le Figuier. Annales du centre interdisciplinaire d'étude des religions et de la laïcité de l'Université libre de Bruxelles*, 2 (2008), p. 53-72.

56. R. Malek, s.v.d., *The Chinese Face of Jesus Christ*, « Monumenta Serica Monograph Series », L/2, *Christ Introduced to late Mong China by Giuio Aleni s.j. (1582-1649)* ; J. Marx, « Sinisation du christianisme et théologie de l'adaptation dans l'œuvre de Giulio Aleni », dans N. Brucker (éd.), *Apologétique, 1650-1802. La Nature et la Grâce*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 167-199.

57. G. Criveller, *Preaching Christ in Late Mong China*, p. 228-229.

58. La bibliographie sur cette Querelle est immense. Voir par exemple R. Étiemble, *Les Jésuites en Chine. La Querelle des rites (1552-1773)*, Paris, Julliard, 1966 ; J.-U. Comby, « Condamnation des rites chinois », *Encyclopaedia universalis.*

59. B. Pascal, *Les Provinciales*, dans *Œuvres complètes*, éd. M. Le Guern, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 627, cité par J. Marx, « Le crucifix dans la mission de Chine, ou le Dieu caché », dans A. Neuberg (éd.), *Le Face-à-face des dieux. Missionnaires luxembourgeois en outre-mer*, Bastogne, musée en Piconrue, 2007, p. 189-202.

60. C. Costantini, *L'Arte cristiana nelle Missioni : manuel d'arte per il missionari*, Rome, Unione Missionaria del Clero, 1940 (ouvrage traduit et publié en français en 1949) ; Id., *Con i missionari in Cina*, Rome, *ibid.*, 2 vol. 1946 ; M. S. Lawton, « A unique style in China : Chinese christian painting in Beijing », *Monumenta Serica*, vol. 43 (1995), p. 469-489, sp. 471-473 (« Celso Costantini and Chinese Christin art ») ; « Cardinal Celso Costantini ant the Chinese Catholic Church », Tripod, Spring 2008, vol. 28, n° 148 ; N. Hsueh [un missionnaire], Yuan-Du Chen [l'artiste], *The Life of Christ by Chinese Artists*, 24 images commentées en anglais et en chinois, Amazon. Com, 2012 [la Crucifixion est l'image n° 22].

61. N. Hsueh, Yuan-Du Chen, *The Life of Christ : Chinese paintings with Bible Stories*, EHGBooks, 1930 ; M. S. Lawton, « A unique style in China : Chinese christian painting in Beijing », *Monumenta Serica*, vol. 43 (1995), p. 469-489, sp. 476-478.

62. L. Swerts, K. De Ridder, *Mon Van Genechten (1903-1974) : Flemish Missionary and Chinese Painter. Inculturation of Christian Art in China*, Louvain, Leuven University Press, 2002.

63. B. Vermander, « Humility and Humiliation : Kenotic experience in Modern Chinese Painting, and in the Historical Experience of Chinese Christians » in V. Shen (éd.), *Chinese Spirituality and Christian Communities. A Kenotic Perspective*, Washington DC, The Council for Research in Values and Philosophy, 2015, p. 85-101.

64. Par exemple le tableau de Lazaro Pardo de Lago (un Péruvien actif à Cuzco dans les années 1630-1660), auteur d'un tableau sur les martyrs franciscains du Japon, reproduit dans *The Arts in Latin America, 1492-1820*, cat. d'exposition, Philadelphie/Mexico/Los Angeles, 2006-2007, Philadelphia Museum of Art, 2006, cat. n° VI-71, p. 419.

65. Sylvie Morishita (voir n. 67) prépare l'édition de la correspondance fort éclairante que le Père Petitjean a entretenue avec la maison mère des MEP à Paris, sous le titre *Lettres de Nagasaki. 17 mars 1865 - 3 décembre 1866.*

66. Cet aspect de l'histoire du Japon n'a pas droit à la moindre mention, sauf erreur, dans le livre de Chr. Shimizu, *Tout l'art japonais*, Paris, Flammarion, 1993, 2001, 2008, n'est évoqué par aucune œuvre d'art dans les deux musées parisiens (les musées Cernuschi et Guimet) concernés par l'histoire de l'art au Japon.

67. S. Morishita, « Le rôle de l'image dans l'évangélisation du Japon », thèse de doctorat en théologie catholique, soutenue en 2016 à l'université de Strasbourg (dir. : Fr. Bœspflug), en cours de publication.

68. *Illustrated Catalogue of Tokyo National Museum-Kirishitan Objects-Christian Relics in Japan 16th-17th Century*, 2001 (édition bilingue japonais-anglais) ; elles sont conservées sous les cotes C 722, C 724, C 1009, C 1010. Elles ont longtemps été conservées au palais du gouverneur de Nagasaki et ont été transférées à Tokyo vers 1873 à la suite de l'intervention d'un mystérieux Français qui cherchait à les acheter.

69. M. Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie,

70. Cité du Vatican, 2000, salle XXXII, p. 129.

71. D. Barbe, « L'art sacré catholique kanak ou l'immatérialité préférée », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 136-137, 2013, p. 153-168.

CHAPITRE 16..... P. 454

Notes

1. Nous nous inspirons, disant cela, de A. Troyas, V. Arrault, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, Éd. l'Échappée, coll. « Pour en finir avec », 2017.

2. Erik Ravelo a eu l'idée de dénoncer, dans une série de clichés chocs intitulée « Les Intouchables » la souffrance des enfants sous toutes ses formes, en particulier la pédophilie, mais aussi celle qui résulte des conflits en Syrie, des fusillades dans les écoles américaines ou de la malbouffe. Ils sont photographiés bras en croix sur le dos des adultes responsables.

3. N. Dietschy, *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine*, Neuchâtel, Éd. Aphil – Presses universitaires suisses, 2002, fig. 124, p. 220.

4. Ce crucifix fut commandé par l'actuel évêque du Mans, Mgr Yves Le Saux, pour sa cathédrale Saint-Julien, et installé solennellement en octobre 2013 : une œuvre dont il est permis de contester la pertinence, dans la mesure où le Crucifié est bizarrement représenté en grand prêtre de l'Ancienne Alliance, avec l'éphod (Ex 25,7 et 28,4-14) sur la poitrine, ce qui ne va pas du tout dans le sens de l'Épître aux Hébreux ni dans celui de la christologie la plus traditionnelle.

5. J. de Landsberg, p. 4.

6. Ce fait est relevé dans Chr. Heck, *Corps crucifiés*, p. 88.

7. Nous songeons au titre de A. Maalouf, *Le Dérèglement du monde. Essai*, Paris, Grasset, 2009.

8. J. de Landsberg, p. 149.

9. Dessin gravé du Paedagogium (Antiquarium del Palatino) ; E. Dinkler, *Signum crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967, p. 150-153 ; P. Skubiszewski, *La Croix dans le premier art chrétien*, Paris, 2002, p. 15.

10. E. Fogliadini, *L'Image contestée. Le concile de Hieria (754) et la pensée théologique des iconoclastes*, Paris, Cerf, 2017.

11. P. Boulhol, *Claude de Turin. Un évêque iconoclaste dans l'Occident carolingien. Étude suivie de l'édition du* Commentaire sur Josué, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2002.

12. C'est surtout vrai de l'iconoclasme calviniste aux Pays-Bas et en France. Le crucifix fut épargné dans bien des villes luthériennes ; C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (éd.), *Iconoclasme : vie et mort de l'image médiévale*, cat. d'exposition, Berne/Strasbourg, 2001-2002, par ex. n° 197 ; J. Wirth, « Aspects modernes et contemporains de l'iconoclasme », dans P. Blicke *et al.* (éd.), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, Munich, 2002, p. 455-481 (458), cite un cas de crucifix « détruit et jeté dans le cimetière des dominicains par des luthériens, et l'un d'eux lui défèque dans la bouche », à Ulm, en 1534. Acte insensé, probablement très isolé, que n'aurait ratifié aucun réformateur.

13. Une gravure, par A. Dürer, intitulée « *Von Verachtung Gottes* », montre un fou tirant la barbe au Christ ; le fou est châtié par une grêle.

14. J. Delumeau (dir.), *Injures et blasphèmes*, Paris, 1989 ; P. Dartevelle, Ph. Denis (dir.), *Blasphèmes et libertés*, Paris, 1993 (sous l'égide de la « Ligue pour l'abolition des lois réprimant le blasphème et le droit de s'exprimer librement ») ; A. Cabantous, *Histoire du blasphème en Occident (XVIe-XIXe siècle)*, Paris, 1998.

15. Le statut particulier de l'Alsace-Lorraine fait que son Code pénal conserve encore, telle une relique que d'aucuns voudraient voir abolie au plus vite, à l'article 166, un vestige de la loi allemande stipulant : « Celui qui aura causé un scandale en blasphémant publiquement contre Dieu par des propos outrageants, ou aura publiquement outragé l'un des cultes chrétiens [...] ou qui, dans une église ou un autre lieu consacré à des assemblées religieuses, aura commis des actes injurieux ou scandaleux, sera puni d'un emprisonnement de trois ans au plus. »

16. Les médias chrétiens eux-mêmes donnent l'exemple d'une utilisation non conventionnelle, libre et engagée, du motif de la Crucifixion. Une affiche annonçant une concélébration présidée par le cardinal Etchégaray en 1986 pour le sixième anniversaire de l'assassinat de Mgr Romero, avocat de la cause des paysans salvadoriens spoliés par les grands propriétaires, assimile le paysan à un crucifié, en faisant de lui un martyr, et en donnant ainsi à son sort la qualité d'un témoignage de foi jusqu'au don de la vie.

17. J. Cottin, « Théologie de la croix et esthétique contemporaine », *Revue de théologie et de philosophie*, 128, 1996, p. 253-272 (254).

18. C. Grenier, *L'Art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003.

19. Ce livre a le mérite d'être assez bien documenté en matière d'art d'avant-garde mais colporte à mon sens un malentendu. L'abaissement des hommes est le plus souvent subi. Celui du Christ en croix, aux yeux des chrétiens, est volontaire et consenti – ce qui change tout. Par ailleurs, les chrétiens ne voient de sens et de salut dans l'abaissement du Christ que parce que celui-ci est le Verbe fait chair, vient de Dieu et retourne à Dieu, Dieu l'ayant ressuscité et pris avec lui dans la gloire, comme prémices de ce qui attend les croyants. Un art qui se contenterait d'exposer souffrance et abaissement de la figure humaine en faisant l'impasse sur l'espérance de la résurrection en Christ n'est pas, ne sera jamais un art chrétien sauf de manière analogique, par détournement de sens.

20. H. R. Weber, *Depuis ce vendredi-là. La croix dans l'art et la prière*, Paris, 1979 ; P. Coda, M. Crociata (éd.), *Il crocifisso e le religioni. Compassione di Dio e sofferenza dell'uomo nelle religioni monoteiste*, Citta Nuova Editrice, 2002.

21. Lu sur le site Le Figaro.fr/culture : « *Mc Jésus* représente Ronald, le clown jaune et rouge de chez McDonald's, cloué sur une épaisse croix de bois. L'artiste finlandais Jani Leinonen a créé l'œuvre dans le cadre d'une exposition baptisée *Sacred Goods* dont le thème est, comme son nom l'indique, la sacralisation des biens de consommation. Jani Leinonen, 41 ans, est spécialisé dans le détournement des images et des stratégies des marques. »

22. *Discours de réception de Michel Serres à l'Académie française et réponse de Bertrand Poirot-Delpech*, Paris, 1991, p. 43.

23. Un exemple entre mille : « Dieu peut-il rebondir ? », s'interrogeait-on naguère à propos de François Mitterrand sur la une du *Nouvel Observateur*, 10-16 juin 1988, en donnant au président l'allure de la grenouille du « Bébête show » de Collaro, tenant délicatement une rose. D'autres exemples rigoureusement impensables jusqu'à une date récente ont été analysés par nous dans *Dieu et ses images*, édition de 2017, postface.

24. J. de Landsberg, p. 159.

25. B. Quash, « A Christian Crucifixion : Is the Cross a Symbol for Universal Human Experience ? », dans N. Hepburn, *Cross Purposes : Shock and Contemplation in Images of the Crucifixion*, Londres, Ben Uri Gallery, Jewish Museum of Art, 2010.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE 6

AVANT-PROPOS 8

INTRODUCTION GÉNÉRALE 12

La Crucifixion : les mots pour en parler, le supplice, et les récits de celle de Jésus 12

I/ Le lexique de la staurologie 12

1/ Néologismes formés sur le grec stauros 12

2/ Mots formés sur le latin *crux* 13

3/ Lexique iconographique 14

4/ Les limites de la présente recherche et ses choix 16

II/ Le supplice et son rituel 18

1/ Origine, diffusion, brève histoire 18

2/ Modes d'exécution 19

III/ Les récits de la mise à mort de Jésus de Nazareth 20

CHAPITRE 1

De la croix vide à la figuration du Christ en croix (Ier-Ve siècle) 22

Introduction 24

I/ Le temps de l'absence et des ébauches (Ier-IIIe siècle) 24

1/ La crucifixion introuvable 24

2/ Gemmes magiques 25

3/ La croix dans les catacombes et sur les sarcophages 25

4/ Constantin 26

II/ La croix vide comme signe de victoire 27

1/ Baptistères de Naples et d'Albenga 27

2/ Sainte-Pudentienne de Rome 28

3/ Mausolée de Galla Placidia 31

4/ Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne 22

III/ Premières figurations du Christ en croix 33

1/ Le crucifix à tête d'âne du Palatin 33

2/ L'ivoire de Londres 35

3/ Le relief de la porte de Sainte-Sabine à Rome 35

Conclusion 36

CHAPITRE 2

Le règne du crucifié vivant dans l'art d'occident (VIe-XIIIe siècle) 38

Introduction 40

I/ Les débuts de la Crucifixion triomphale dans l'art monumental 40

1/ Sainte-Marie-Antique 41

2/ Sant'Angelo in Formis 41

II/ La Crucifixion triomphale dans l'enluminure des VIIIe et IXe siècles 43

1/ Évangéliaire irlandais de Saint-Gall 43

2/ Sacramentaire de Gellone 43

3/ Miniature du Liber de laudibus sanctæ crucis de Raban Maur 45

4/ Psautier de Stuttgart 46

5/ Évangiles dits de François II 47

6/ Sacramentaire de Charles le Chauve 48

7/ Psautier de Louis le Germanique 48

8/ Missel d'Angers 48

III/ Plats de reliure et reliefs d'ivoire des IXe et Xe siècles 49

1/ Ivoire de Narbonne 49

2/ Croix glorieuse du musée de Cluny 52

3/ Crucifix dit « de Fernando et Sancha » 53

4/ Cristo Carrizo 53

IV/ La Crucifixion triomphale dans l'enluminure des Xe-XIIe siècles 53

1/ Sacramentaire de Fulda 53

2/ Beatus de Liebana 53

3/ Sacramentaire de Lorsch 54

4/ Évangéliaire de l'abbesse Uta de Niedermünster 55

5/ Lectionnaire de Cluny 56

V/ Crucifixions sculptées (XIe-XIIIe siècle) 57

1/ Stèle de Duvillaun, paix d'Ursus, Croix de Muiredach 57

2/ Relief mosan 58

3/ Crucifix de Pavie 58

4/ Les débuts de la tradition du Volto Santo 58

5/ Christ souriant de l'abbaye de Lérins 60

6/ Crucifix en bois, Cloisters, New York 60

7/ Poutres de gloire d'Innichen et de Kaysersberg 60

VI/ *Croci dipinte* **60**
1/ Crucifix de San Damiano 62
2/ Alberto Sozio 62
3/ Croix de Sarzana 63
4/ La Croce dipinta de Bernardo Daddi 64
VII/ Le Séraphin crucifié **64**
Séraphin crucifié de Giotto 64
Conclusion **64**

CHAPITRE 3
L'apparition du crucifié mort dans l'art byzantin (VIIIe-XIIe siècle) **66**
Introduction **68**
I/ Le règne de la croix nue **68**
1/ Croix mosaïques gemmées 68
2/ La croix nue de Sainte-Sophie de Constantinople 69
3/ En Palestine, Tunisie, Nubie, Cappadoce, Géorgie, Arménie, Éthiopie 70
II/ Du Crucifié vivant au Crucifié mort **72**
1/ Ampoules de pèlerinage 72
2/ Du type hellénistique au type syrien 74
3/ Le reliquaire du Latran 75
4/ La miniature du Codex Raboula 77
5/ Icônes du Sinaï 78
6/ Coexistence du Crucifié mort et du Crucifié vivant 79
III/ Le Crucifié mort des églises de Cappadoce **81**
1/ Les églises rupestres de Cappadoce 81
2/ La Crucifixion de l'église de Tokali 82
3/ Les crucifixions cappadociennes dans leur contexte iconographique 83
IV/ Le Crucifié des mosaïques d'absides médio-byzantines **84**
1/ La Crucifixion du monastère de Nea Moni 84
2/ La Crucifixion du monastère d'Hosios Loukas 85
3/ La Crucifixion du monastère de Daphni 85
V/ Le Crucifié des cathédrales de la Rous' **86**
1/ La fresque de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev 86
2/ La fresque de l'église de la Transfiguration-du-Sauveur du monastère de Mirozhsky 86
3/ La fresque de l'église de la Transfiguration-sur-la-Nereditsa à Novgorod 87
Conclusion **87**

CHAPITRE 4
L'émergence du Crucifié mort dans l'art d'Occident (IXe-XIVe siècle) **88**
Introduction **90**
I/ Précurseurs **90**
1/ Psautier d'Utrecht et Sacramentaire de Drogon 90
2/ Plat de reliure en ivoire du Bargello 92
II/ Le Crucifié mort des années mille et après **94**
1/ Croix de Gero et autres crucifix en ronde bosse 94
2/ Miniatures des Xe, XIe et XIIe siècles 96
3/ Peintures murales (IXe-XIe siècle) 99
4/ Plats de reliure 101
III/ Compositions synthétiques (XIIe-XIVe siècle) **102**
1/ Croix, Trinité, eucharistie 102
2/ La Croix comme vigne : Saint-Clément de Rome 103
3/ La Croix, l'Église et la Synagogue 104
4/ Le Crucifié accouchant de l'Église 106
5/ La Croix comme arbre de vie (Pacino di Buonaguida, Taddeo Gaddi) 107
6/ La Croix à quatre mains (Giovanni da Modena) 110
IV/ *Christus patiens* **110**
1/ Giunta Pisano 111
2/ Bonaventura Berlinghieri 112
3/ Cimabue 114
4/ Maestro di Sant'Alò 114
5/ Dévot Christ de Perpignan 114
Conclusion **115**

CHAPITRE 5
Calvaires à public nombreux (Occident, du XIVe au début du XVIe siècle) **116**
Introduction **118**
I/ Crucifixions-spectacles des Italiens **118**
1/ Cimabue, Assise 118
2/ Giotto, Padoue et Assise 119
3/ Duccio, Sienne, Maestà 122
4/ Simone Martini, Polyptyque Orsini 122
5/ Pietro Lorenzetti 124
6/ Andrea di Bonaiuto, Florence 125
7/ Giusto de Menabuoi, Padoue 126
8/ Mantegna 127
9/ Canavesio, La Brigue 127
10/ Giovanni Donato da Montorfano 128
11/ Bramantino 129
12/ Gaudenzio Ferrari, Varallo 129
II/ Calvaires peuplés des peintres allemands et/ou flamands **131**
1/ Wehrdener Kreuzigung 131
2/ Jan Van Eyck 131
3/ Maître du Kalvarienberg et Maître Arnt von Zwolle 132

4/ Linzer Kreuzigung 134
5/ Retable de Buhl 135
6/ Lucas Cranach l'Ancien 136
7/ Jan Provost 137
8/ Wolf Huber 137
9/ Retable de Montbéliard 137
10/ Louis de Caullery 139
Conclusion **141**

CHAPITRE 6
Le tête-à-tête avec le Crucifié (calvaires mystiques, calvaires intimes : Occident, du XIVe au XVIe siècle) **142**
Introduction **144**
I/ Le Crucifié et la Trinité **144**
1/ Retable de Bartolo di Fredi, Chambéry 144
2/ Triptyque de Luca di Tommè 144
3/ Trinité de Nicoletto Semitecolo 147
4/ Calvaire trinitaire de Jacopo del Sellaio 148
II/ Paroles du Christ en croix **148**
1/ Bernardo Daddi 148
2/ Francesco Traini 149
3/ Quadriptyque d'Anvers-Baltimore 151
4/ Miniatures avec les sept dernières paroles du Christ en croix 151
III/ Méditer au pied de la croix **152**
1/ Naddo Ceccarelli 152
2/ Andrea da Firenze 152
3/ Antonello da Messine 154
4/ Hommes d'État et dignitaires ecclésiastiques au pied de la croix 154
IV/ Le sang répandu en abondance **155**
1/ Jean de Beaumetz, Henri Bellechose 155
2/ La Crucifixion au dominicain 156
V/ Compatir, manifester, pleurer **158**
1/ Gentile da Fabriano 158
2/ Giovanni di Paolo 160
3/ Hubert Van Eyck 160
4/ Masaccio et Piero della Francesca 161
5/ Maerten van Heemskerck 162
VI/ Seul avec le Crucifié **163**
1/ Turino Vanni 163
2/ Fra Angelico 163
3/ Henri III au pied de la croix 163
4/ Lucas Cranach 164
VII/ Les trois Crucifiés seuls **165**
1/ Vincenzo Foppa 165
2/ Pierre-Paul Rubens 167
VIII/ La Vierge éplorée, ou en pâmoison **167**
Rogier Van der Weyden 168
IX/ Groupes de dévots en adoration **170**
1/ Fra Angelico 170
2/ Paolo Schiavo 170
3/ Matteo di Giovanni 170
X/ Le Crucifié de saint Jean de la Croix **172**
Conclusion **173**

CHAPITRE 7
La croix dans l'art monumental des orients chrétiens (XIIIe - XIVe siècle) **174**
Introduction **176**
I/ La Crucifixion à Chypre **177**
1/ L'ermitage du monastère Agios Neophytos 177
2/ Agios Nikolaos, Tis Stegis 177
3/ Sainte-Croix (Timios Stavros), Agiasmati 177
4/ Agia Paraskevi, Geroskipou 178
II/ Crète : une île entre Orient et Occident **178**
1/ Agios Antonios, Avdou 178
2/ Panaghia, Kadros 178
3/ Panaghia, Lambiotes 179
4/ Agios Ioannis Prodromos, Kritsa 181
III/ La Macédoine grecque et les modèles byzantins **181**
1/ Vieille cathédrale, Veria 181
2/ Saint-Nicolas-l'Orphelin, Thessalonique 182
IV/ L'unicité du Mont Athos **182**
1/ Église Protaton, Karies 182
2/ Monastère de Vatopedi 182
V/ Les Pouilles byzantines : l'Orient en Occident **183**
1/ Sainte-Sabine, Canosa 183
2/ L'interaction entre Orient et Occident 183
3/ Santo Stefano, Soleto 183
4/ Saint-Nicolas-des-Grecs, Matera 185
VI/ La Crucifixion en Géorgie médiévale **186**
1/ Monastère de la Dormition, Vardzia 186
2/ Église des Archanges, Pkhotreri 187
VII/ La Crucifixion en Bulgarie **189**
1/ Église Saint-Nicolas-et-Saint-Panteleimon 189
2/ Église du monastère de Zémen 189
VIII/ L'originalité de l'Arménie **189**
1/ Les khatchkars 189
2/ Khatchkar d'Haghpat 190
3/ Les manuscrits enluminés 190
IX/ Les chefs-d'œuvre du Moyen Âge serbe **193**
1/ Studenica 193
2/ Žiča 194
3/ Sopoćani 195

4/ Les cycles de la Passion 195
5/ Gračanica 195
6/ Visoki-Dečani 195
7/ Crna Reka 197
X/ Églises et monastères de la Macédoine du Nord 197
1/ Saint-Georges, Kurbinovo 197
2/ Saint-Nicolas, Varos (Prilep) 198
3/ Monastère de la Panaghia Mavriotissa 198
4/ Saint-Georges, Staro Nagoričane 199
5/ Saint-Nicétas (sveti Nikita) 199
6/ Monastère de la Sainte Mère de Dieu, Matejić 199
7/ Marko 199
8/ Lesnovo 201
9/ Saint-André 203
10/ Église rupestre du monastère de Kališta 203
XI/ La Crucifixion en Russie : Théophane le Grec et Roublev 203
1/ Saint-Théodore-le-Stratélate, Novgorod 203
2/ Icônes et iconostase 203
3/ Les icônes de la Crucifixion de l'école de Roublev 204
Conclusion 204

CHAPITRE 8
Crucifixions de la Renaissance et de la Réforme protestante (première moitié du XVIe siècle) 206
Introduction 208
I/ Crucifixions italiennes 208
1/ Le Calvaire paisible : Raphaël, le Pérugin, Brunelleschi 208
2/ La nudité du Crucifié : Donatello, Brunelleschi, Michel-Ange 211
3/ Le Volto Santo à la Renaissance : Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo 219
4/ Kümmernis, Librada, Wilgeforte, Giulia... 220
II/ Crucifixions allemandes, flamandes, espagnoles 223
1/ Grünewald 223
2/ Autres peintres allemands : Altdorfer, Hopfer, Baldung Grien 224
3/ Artistes flamands, espagnols... 227
III/ La Crucifixion des Réformateurs et des Réformés 229
1/ Dürer 229
2/ Luther, Calvin et la croix 231
3/ Lucas Cranach l'Ancien 232
4/ Heinrich Fullmauer 235
Conclusion 237

CHAPITRE 9
Crucifixions post-tridentines seconde moitié du XVIe-XVIIe siècle 238
Introduction 240
I/ Neuf tendances post-tridentines concernant la Crucifixion dans l'art 241
1/ Trois ou quatre ? Le nombre des clous 242
2/ Avec ou sans ? La couronne d'épines 242
3/ À droite ou à gauche ? La plaie au côté 242
4/ Peu ou beaucoup ? Le nombre des présents au pied de la croix 243
5/ Le Crucifié solitaire, de nuit 243
6/ Le Crucifié extatique, regardant vers le ciel 244
7/ Le « Crucifié aux bras étroits » 244
8/ Le Christ en croix et les âmes du purgatoire 244
9/ Dieu le Père en buste à l'aplomb du Fils crucifié 245
II/ Peintres vénitiens et autres Italiens 238
1/ Alvise Donato 245
2/ Titien 246
3/ Le Tintoret 247
4/ Véronèse 248
5/ Le Greco 250
6/ Le Caravage et sa postérité 253
7/ Guido Reni 253
8/ Federico Barocci 256
III/ Peintres flamands 256
1/ Bruegel de Velours, Ter Brugghen, Van der Straet, Van Noordt 256
2/ Rubens 257
3/ Van Dyck 259
4/ Jordaens 260
5/ Rembrandt 261
IV/ Peintres espagnols 263
1/ Luis de Morales 263
2/ Pacheco del Rio, Montañés 264
3/ Velázquez 264
4/ José de Ribera 265
5/ Murillo 267
6/ Zurbarán 267
V/ Peintres français 267
1/ Le Prévost des marchands, 1568 267
2/ La Hyre, Coypel, Vouet 267
3/ Philippe de Champaigne 268
4/ Sébastien Bourdon 270
5/ Charles de La Fosse 270
6/ Charles Le Brun 270
Conclusion 271

CHAPITRE 10
La Crucifixion des Orients chrétiens (XVe - XVIIIe siècle) 272

Introduction 274

I/ La Crucifixion dans les programmes monumentaux héritiers de Byzance 274

1/ Monastère de Dionysiou, Mont Athos 274
2/ Monastère de Stavronikita, Mont Athos 274
3/ Église d'Élie, Stemnitsa, Péloponnèse 275
4/ Église de Zoodochos Pege, Stemnitsa 275
5/ Saint-Démétrios, Boboshevo, Bulgarie 276
6/ Saints-Tiron-et-Theodore-Stratilatus, Dobarsko, Bulgarie 276
7/ Monastère des Saints-Archanges, Kučevište, Macédoine 277
8/ Église St. Onuphre, monastère Lavrov, Ukraine 277
9/ Cathédrale de Svetitskhoveli, Géorgie 277
10/ Moscou, la troisième Rome 277
11/ Église de la Résurrection, Rostov, Russie 278
12/ Église de la Décollation de Jean Baptiste, Yaroslav, Russie 278
13/ Cathédrale de la Dormition de la Vierge, Voskopoja, Albanie 279

II/ Chypre et l'influence de l'art occidental 279

1/ Agios Mamas, Louvaras 280
2/ Panaghia Podithou, Galata 280
3/ Agia Paraskevi, Geroskipou 281
4/ Cathédrale Agios Ioannis, Nicosie 281

III/ L'âge d'or des monastères moldaves 282

1/ L'architecture peinte 282
2/ Voronet 282
3/ Dobrovăț 283
4/ Probota 284
5/ Dragomirna 285
6/ Horezu 285

IV/ La particularité de l'art religieux en Éthiopie 285

1/ La croix nue des miniatures 286
2/ Croix de procession 287
3/ Icônes 288
4/ Peintures murales 289
5/ Monastère de Narga Śellāssē 290
6/ Église de Däbrä Berhan Selassie 291
7/ Église d'Abreha we Atsbeha 293

V/ Les icônes 293

1/ L'aire grecque 293
2/ L'école crétoise 294
3/ La peinture sacrée en Russie 297
4/ La tradition copte 298

Conclusion 299

CHAPITRE 11
La Crucifixion dans l'Occident des XVIIIe et XIXe siècle 300

Introduction 303

I/ La Crucifixion dans l'art du siècle des Lumières 303

1/ Alphonse-Marie de Liguori 303
2/ Subleyras 304
3/ Les Tiepolo 306
4/ Goya 308
5/ David 308
6/ Le Nouveau Calvaire 309

II/ Préromantiques, romantiques, symbolistes 310

1/ Blake 310
2/ Friedrich, Füssli, Banks 311
3/ Prud'hon 313
4/ Delacroix 313
5/ Moreau 316

III/ Nazaréens et préraphaélites 316

1/ Nazaréens 316
2/ Préraphaélites 317
3/ École de Beuron 318
4/ Bouguereau 319

IV/ Illustration de la Bible et néoclassicisme 319

1/ Schnorr von Carolsfeld 319
2/ Doré 321
3/ Tissot 321
4/ Gérôme 322

V/ L'esseulement du Crucifié 324

1/ Eakins 324
2/ Klinger 325
3/ Ge (Gay) 326

VI/ Entrée en dérision 329

1/ Vers la rupture d'un pacte social pluriséculaire 329
2/ Rops 329
3/ Ensor 330

Conclusion 331

CHAPITRE 12
La Crucifixion des années 1900- 1945 **332**
Introduction **334**
I/ Solitude, torture, désespoir : explorations-dénonciations **335**
1/ Munch 335
2/ Nolde 336
3/ Von Stuck 336
4/ Corinth, Gies 337
5/ Ernst 338
6/ Van de Woestijne 340
7/ Grosz, Uhl 340
8/ Birkle 341
9/ Sassu 341
10/ Servaes 341
II/ La tradition de la douceur-ferveur **342**
1/ Gauguin 342
2/ Redon 344
3/ Kandinsky 345
4/ Denis, Sérusier 345
5/ Desvallières 346
6/ Couturier 347
7/ Gaudí, Subirachs, Mani i Roig 347
8/ Rouault 348
9/ Chagall, Hirszenberg, Levy 350
10/ Clarke, Jones 353
III/ En direction de l'abstrait **353**
1/ Picasso 353
2/ Gleizes 357
3/ Bacon, De Maistre 357
4/ Fautrier 360
5/ Jawlensky, Soutter 361
Conclusion **361**

CHAPITRE 13
Entre tradition et créativité : la Crucifixion dans l'Orthodoxie contemporaine (XIXe-XXIe siècle) **362**
Introduction **364**
I/ L'art monumental dans les pays orthodoxes **364**
1/ Monastère de Rila, Bulgarie 364
2/ Christ-Sauveur, Moscou 364
3/ Sauveur du Monde, Adwa, Éthiopie 365
4/ Saint-Vladimir, Kiev, Ukraine 367
5/ Saint-Alexandre-Nevsky, Abastumani, Géorgie 367
6/ Sainte-Trinité, Sibiu, Roumanie 367
7/ Saint-Sauveur-sur-le-Sang-Versé, Saint-Pétersbourg 368
8/ Saint-Sava, Belgrade 368
II/ L'art monumental dans la diaspora orthodoxe **369**
1/ Saint-Spyridon, Trieste, Italie 369
2/ Saint-Nicolas, Nice, France 370
3/ Notre-Dame-de-Kazan, Moisenay, France 370
4/ Dormition de la Vierge Marie, cimetière Olšany, Prague 371
5/ Iconostases peintes par Jerzy Nowosielski, Pologne 371
6/ Saint-Antoine-le-Grand et Dormition de la Mère de Dieu, Vercors, France 372
7/ Saint-Nicolas, Washington DC, et Saint-Séraphin, Santa Rosa, Californie 373
8/ Sainte-Résurrection, Vienne, Autriche 375
III/ Les iconographes d'hier et d'aujourd'hui, entre Tradition et créativité **375**
1/ Léonide Ouspensky 375
2/ Archimandrite Zenon 376
3/ Isaac Fanous 377
4/ Julia Stankova 377
5/ Greta Leśko 378
6/ Natalya Rusetska 380
7/ Nikola Sariç 380
Conclusion **383**

CHAPITRE 14
La Crucifixion dans l'art européen Après 1945 **384**
Introduction **386**
I/ Explorations de la détresse et du mal-être **386**
1/ Dix 386
2/ Sutherland 387
3/ Schönebeck, Beksiński 389
4/ Sam Morse Brown 389
5/ Congdon 389
6/ Cane 391
7/ Correia 391
II/ Déconstruction cubiste et ses suites **391**
1/ Saura 391
2/ Falken 392
3/ Vedova 392
III/ La Crucifixion de l'imaginaire (« cruci-fiction ») **392**
1/ Dalí 394
2/ Delvaux 395
3/ Guttuso 397
4/ Botero 397
IV/ Douceur et/ou ferveur continuées **399**
1/ Cornélius 399
2/ Buffet 399
3/ Manessier 400
4/ Longaretti 400
5/ Arcabas 401
6/ Haugen Sørensen 402

V/ Crucifixion en ronde bosse **402**
1/ Richier, Coquet 402
2/ Bodini, Scorzelli, Rocha 404
3/ De Grauw 405
4/ Mach 405
5/ Zack 406
6/ Derbré 406
VI/ Crucifixion-Résurrection **407**
1/ Crucifié aux yeux grands ouverts 408
2/ Crucifié tentant de se détacher de la croix sans y parvenir vraiment 408
3/ Crucifié avec les bras légèrement écartés de l'axe horizontal de la croix, le corps restant dans l'axe vertical 410
4/ Crucifié parvenant à libérer complètement ses bras 410
5/ Christ vivant, encore en position de Crucifié mais décentré 411
6/ Crucifié s'élevant au-dessus de la croix 411
7/ Crucifié descendant de croix et s'éloignant de la croix, paisiblement 413
8/ Croix en creux 413
9/ Crucifié-Ressuscité 413
Conclusion **413**

CHAPITRE 15
La Crucifixion hors d'europe : un aperçu **416**
Introduction : Universalité conceptuelle (Dieu) et universalité figurale (le Crucifié) **418**
I/ Afrique **418**
1/ Quelle Afrique ? 418
2/ Objets sculptés provenant du Congo (xvie-xixe siècle) 419
3/ Crucifixions peintes du xxe siècle 420
4/ Un Christ noir ? Inculturation et fidélité à l'histoire 421
II/ Amérique latine **423**
1/ Mexique 423
2/ Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá 426
3/ Colombie, Pérou, Équateur, Chili 427
4/ Argentine, Paraguay, Brésil, Uruguay 429
5/ Caraïbes 432
III/ Amérique du Nord **433**
1/ Canada 433
2/ États-Unis 435
IV/ Asie **438**
1/ Inde 438
2/ Philippines 441
3/ Indonésie 441
4/ Corée 441
5/ Chine 441
6/ Japon 448
V/ Australie, Océanie **452**
1/ Australie 452
2/ Nouvelle-Zélande 452
3/ Polynésie française, Nouvelle-Calédonie 452
Conclusion : La Crucifixion à l'exportation. Degrés et limites de l'inculturation **452**

CONCLUSION GÉNÉRALE
La Crucifixion à hue et à dia. Quelques réflexions conclusives **454**
I/ Fin du respect contractuel d'une figure du sacré chrétien **454**
II/ Jésus remplacé **454**
III/ Diversité des réactions **455**
IV/ Le Christ en croix, symbole par excellence de la foi chrétienne ? **456**
V/ Un phénomène sans équivalent dans l'histoire générale des religions **457**
VI/ La tour de Babel des intentions sous-jacentes **458**
VII/ L'art contemporain de nouveau chrétien ? **459**
VIII/ De la pudeur, et du pressentiment **460**

INDEX **462**

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE **483**

BIBLIOGRAPHIES, LÉGENDES DES FIGURES ET NOTES **487**

TABLE DES MATIÈRES **547**

REMERCIEMENTS

Le projet d'un tel ouvrage a au moins dix ans d'âge. Il a été conçu par François Bœspflug après une série de cours aux facultés du Centre Sèvres à Paris. À certains égards, entre autres son ambitieuse transpériodicité, il prend la suite d'un autre ouvrage du même auteur, dont la première édition remonte à 2008 : *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, qui déjà supposait de l'éditeur de n'avoir pas froid aux yeux et réclamait de sa part à la fois une bonne dose d'audace et une profonde confiance en l'auteur. Celui-ci doit donc en priorité, en 2019, lui redire toute sa gratitude. Car il est clair que le présent ouvrage, comme le précédent, aurait été lui aussi impossible à entamer dans de bonnes conditions sans le feu vert contractuel et l'engagement décidé de l'éditeur Bayard, qui ont été préparés et m'ont été communiqués par Frédéric Boyer, et que ses successeurs aux commandes du secteur livre de cette maison ont repris à leur compte, en y mettant toute leur compétence sans omettre d'y ajouter leur bonne humeur et leur vivacité, aux premiers rangs desquels se tiennent Pierrette Rieublandou et son équipe soudée, tenace et perspicace, Frédéric Mazuy, Alain Cochais et Carole Schilling-Hyman.

Sa réalisation définitive a requis, au-delà du staff éditorial, une étonnante quantité de bonnes volontés et de compétences coalisées. Elles ont même été si nombreuses que les nommer toutes est une tentative presque vouée d'avance à l'échec, et condamnée à commettre des omissions injustes. Qu'il nous soit permis cependant de remercier et de nommer quelques-uns de nos principaux bienfaiteurs. Celui des deux auteurs qui a un nom difficile à prononcer tient à placer à leur tête son épouse bien-aimée, Emanuela Fogliadini, qui a accepté de bonne grâce de prendre le train en marche et de se charger de la rédaction des quatre chapitres qui présentent le destin de la Crucifixion dans l'art des Orients chrétiens, de l'Arménie à l'Éthiopie, en passant par tout le domaine qu'il est convenu d'appeler byzantin ou postbyzantin, jusqu'à examiner les réalisations orthodoxes de notre temps concernant ce sujet. Elle l'a fait avec un soin irréprochable, qui m'a convaincu que sa compétence constituait un apport neuf et audacieux, en somme très précieux, pour le livre.

Il se trouve qu'elle et moi avons eu recours, dans le domaine sur lequel nous écrivions, à un grand nombre de bonnes volontés, compte tenu du fait que les photos nécessaires à notre enquête, dans cette partie du monde, y sont moins autorisées qu'ailleurs et parfois aussi plus difficile à réussir. C'est pourquoi nous voudrions d'une même voix remercier en particulier les moines du monastère de Visoki-Decani au Kosovo, et nommément les Pères Benedetto et Andreï pour les multiples contacts qu'ils nous ont facilités sur place, en particulier avec Momcilo Pavlovic. Notre reconnaissance va également à Edda Vardanyan, qui nous a fait profiter de sa compétence hors-pair dans le domaine de la miniature arménienne, à Julien Auber de Lapierre pour le domaine copte ; à la sœur Atanasia, du monastère Stravopoleos, pour la Moldavie ; à Iohanna Planchette pour le domaine bulgare ; à Raphaëlle Ziadé pour la croix éthiopienne ; au frère Patrick Doolan de Santa Rosa en Californie ; à Julia Stankova, Nicola Saric et

Greta Lesko pour le soin généreux qu'ils ont mis à satisfaire notre curiosité, à Natalya Rusetska et à la Galerie Iconart de Lviv en Ukraine pour en avoir fait autant ; à Marie-Noële Garrigou pour la photo de la Crucifixion de la chapelle de Saint-Jean-en-Royans ; à tous ceux que les crédits photographiques évoquent nominalement ou non, qui nous ont communiqué des clichés difficiles à obtenir ; et à Jean-Michel Spieser, enfin, pour son empressement infatigable à répondre à nos diverses curiosités.

Pour ce qui est maintenant de tout le domaine culturel occidental, romano-catholique, je renonce à faire la liste de mes bienfaiteurs ponctuels, si ce n'est par le biais des livres d'eux qui figurent dans les bibliographies. J'ai reçu de l'aide, pour le domaine protestant, de collègues comme Franck Muller et Jérôme Cottin. Pour le vaste domaine du Moyen Âge, ont vaillamment supporté des questions et opportunément apporté des réponses François Avril, Jean Wirth, Christian Heck, Philippe Faure, Patricia Stirnemann. Pour l'art du Grand siècle et du Siècle des lumières, j'ai bénéficié des lumières de Michel Caffort et Laura Farge pour l'art du XIXe siècle, de Marc Chauveau, Franck Weens et Valérie Da Costa pour celui du XXe siècle.

En ce qui concerne enfin la Crucifixion hors d'Europe, j'ai reçu de précieuses indications, en ce qui concerne l'Afrique, d'Érick Cakpo, Guy Savi et Hortense Masina, pour ce qui est du Mexique de mon neveu Nicolas Montecchi-Palazzi, pour ce qui regarde le Japon, de Sylvie Morishita, et la Chine, de Benoît Vermander, s.j.

Merci au professeur André Vauchez et à la « Fondation André Vauchez pour le développement des recherches en histoire religieuse du Moyen Âge (Fondation internationale Balzan) » pour son soutien, et merci à tous ceux qui nous ont apporté le leur dans la réalisation de cet ouvrage, parmi lesquels, Olivier Gérard, Marc Hostier, François de la Villeguérin.

**GRÂCE À EUX TOUS, QUE NOUS REMERCIONS DU FOND DU CŒUR,
NOUS NOURRISSONS L'ESPOIR QUE CET OUVRAGE SOIT DURABLEMENT UTILE.**

FRANÇOIS BŒSPFLUG & EMANUELA FOGLIADINI

CRÉDITS

COUVERTURE :

Haut gauche : © Luisa Ricciarini / Leemage - **bas gauche :** © CSG CIC Glasgow Museums Collection / Bridgeman Images - **haut droite :** Bridgeman Images - **bas droite :** © MAFA Editions de l'Emmanuel

SOMMAIRE :

Page 6 : gauche : © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) - **bas : DR - haut droite :** © MAFA Editions de l'Emmanuel - **Page 7 : haut gauche :** © RMN-Grand Palais / Jean Schomans - **milieu gauche :** © Christie's Images / Bridgeman Images - **bas :** DR - **haut droite :** © Angelo / Leemage - **milieu droite :** Bridgeman Images

AVANT-PROPOS

Page 9 : Bridgeman Images - **p. 10 :** © Museo e Tesoro del Duomo di Monza - foto Piero Pozzi / avec la collaboration de l'agence La Collection

INTRODUCTION

Page 14 : © Musée d'art et d'histoire de Fribourg / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 16 :** Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 15 :** Bridgeman Images - **p. 17 :** © Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p.18 :** Bridgeman Images / Leemage - **p. 19 :** Roger Ferrer Ibanez

CHAPITRE 1

Page 23 : © De Agostini Picture Library / A.Dagli Orti / Bridgeman Images - **p. 24 :** © The British Museum / British Museum Images / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 26 :** Granger / Bridgeman Images - **p. 27 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 28 :** © Luciano Pedicini / La Collection - **p. 29 :** Ivan Vdovin / Alamy / Hemis - **p. 30 :** © SuperStock / Leemage - **p. 31 :** © De Agostini Picture Library / A.Dagli Orti / Bridgeman Images - **p. 32 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 33 :** Fratelli Alinari Museum Collections, Florence / Bridgeman Images - **p. 34 :** Bridgeman Images - **p. 37 :** Paolo Romiti / Alamy / Hemis

CHAPITRE 2

Page 39 : © Bridgeman Images / Leemage - **p. 40 :** © DeAgostini / Leemage - **p. 41 :** DeAgostini / Leemage - **p. 42 :** Abbaye de Saint Gall - **p. 44 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 45 :** © Interfoto / Austria National Library / La Collection - **p. 46 :** © Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 47 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 48 :** Bridgeman Images - **p. 49 :** © Metropolitan Museum of Art - **p. 50 :** Cathédrale Saint-Just et Saint-Pasteur de Narbonne – **p. 51 :** Musée archéologique national de Madrid - **p. 52 :** © Aisa / Leemage - **p. 54 :** © Bayerische Staatsbibliothek München / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 55 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 56 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 57 :** © Musée d'art et d'histoire de Fribourg / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 58 gauche :** © Battaglini / Leemage - **p. 58 droite :** © J.Kelagopian / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 59 :** Roger Ferrer Ibañez - **p. 61 :** Abbaye de Innichen - **p. 62 :** Bridgeman Images / Leemage - **p. 63 :** Leemage - Bridgeman Images

CHAPITRE 3

Page 67 : © De Agostini Picture Library / Bridgeman Images - **p. 68 :** © Comune di Casarano (Casaranello) - **p. 69 :** MehmetO / Alamy / Hemis - **p. 70 :** World History Archive / Alamy / Hemis - **p. 72 gauche :** © Museo e Tesoro del Duomo di Monza - foto. Piero Pozzi / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 72 droite :** © Rmn-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi - **p. 73 :** The Picture Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 74 :** Bridgeman Images - **p. 75 :** © Gareth McCormack / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 76 :** © Governatorio dello S.C.V. , Direzione dei Musei / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 77 :** © Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, su concessione del MIBAC / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 79 :** De Agostini Picture Library / Bridgeman Images - **p. 80 :** The Picture Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 81 :** © Metropolitan Museum of Art , Dist. RMN- Grand Palais / image of the MMA - **p. 82 :** De Agostini Picture Library / G. Dagli Orti / Bridgeman Images - **p. 84 :** © Samuel Magal , Sites & Photos. Ltd. / Bridgeman Images - **p. 85 :** © Konstantinos Kontos / La Collection

CHAPITRE 4

Page 89 : Bridgeman Images - **p. 91 :** © Bibliothèque de l'Université d'Utrecht / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 92 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 93 :** Frank Vincentz - **p. 94 :** Bridgeman Images - **p. 96 :** Domkapitel Aachen , Foto Ann Münchow / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 97 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 98 :** © The British Library Board / Leemage - **p. 99 :** © The British Library Board / Leemage - **p. 100 :** The J.Paul Getty Museum, Los Angeles - **p. 101 :** © MP / Portfolio / Leemage - **p.102 :** François Boespflug - **p. 103 :** © Cliché IRHT-CNRS, bibliothèque municipale de Cambrai - **p. 104 :** © Imagebroker / Leemage - **p. 105 :** Bibliothèque nationale de France - **p. 106 :** De Agostini Picture Library / G.Nimatallah / Bridgeman Images - **p. 107 gauche :** © Interfoto / Austrian National Library / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 107 droite :** © M.Moleiro Editor / www.moleiro.com - **p. 108 :**

Bridgeman Images - **p. 109 :** Riproduzione concessa dalla basilica di San Petronio in Bologna / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 110 :** Bridgeman Images - **p. 111 :** Bridgeman Images - **p. 112 :** Bridgeman Images - **p. 113 :** Bridgeman Images

CHAPITRE 5

Page 117 : © De Agostini Picture Library / Sandro Vannini / Bridgeman Images - **p. 118 :** © Electa / Leemage - **p. 119 :** © Raffael / Leemage - **p. 120 :** © DeAgostini / Leemage - **p. 121 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 123 :** © Lukas , Art in Flanders VZW / Bridgeman Images - **p. 124 :** Bridgeman Images - **p. 125 :** © DeAgostini / Leemage - **p. 126 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 128 :** De Agostini Picture Library / S.Vannini / Bridgeman Images - **p. 129 :** Pinacothèque Brera, Milan - **p. 130 :** Bridgeman Images - **p. 132 :** Bridgeman Images - **p. 133 :** Bildarchiv Monheim GmbH / Alamy / Hemis - **p. 135 :** Bridgeman Images - **p. 136 :** Bridgeman Images - **p. 138 :** © LWL MKuK / Artothek / La Collection - **p. 139 :** DR - **p. 140 :** © MRBAB, Bruxelles / Photo. : J.Geleyns - Art Photography / avec la collaboration de l'agence La Collection

CHAPITRE 6

Page 143 : © Angelo / Leemage - **p. 145 :** © RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier - **p. 146 :** Bridgeman Images - **p. 147 :** Alinari / Bridgeman Images - **p. 148 :** Bildarchiv Foto Marburg / Bridgeman Images - **p. 149 :** © Carnegie Museum of Art, Pittsburgh : gift of the Martha Edwars Foundation / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 150 :** Musée Calouste Gulkelkian , Lisbonne - **p. 152 :** © Museum of Fine Arts, Boston , Gift of Mrs. W.Scott Fitz - **p. 153 :** National Gallery of Art , Washington , Samuel H.Kress Collection - **p. 154 :** Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 155 :** Musée des Beaux Arts, Anvers - **p. 156 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 157 :** © Angelo / Leemage - **p. 158 :** Bridgeman Images - **p. 159 :** © BPK, Berlin , Dist. RMN- Grand Palais / Jörg P.Anders - **p. 160 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 161 :** Bridgeman Images - **p. 162 :** © Raffael / Leemage - **p. 164 :** © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony Querrec - **p. 165 :** Bridgeman Images - **p. 166 :** Bridgeman Images / Leemage - **p. 167 :** © DeAgostini / Leemage - **p. 168 :** Bridgeman Images - **p. 169 :** Bridgeman Images - **p. 171 :** Princeton University Art Museum / Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895 - **p. 172 :** DR

CHAPITRE 7

Page 175 : © Monastère de Decani - **p. 176 :** Hercules Milas / Alamy / Hemis - **p. 179 :** © Sonia Halliday Photographs/ Bridgeman Images – **pp. 180 et 181 :** © Hellenic Republic / Ministry of Culture and Sports / Ephorate of Antiquities of Chania , Photographer Dimitrios Tomazinakis (Ephorate of Antiquities of Chania) / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 184 :** Photo. Bernard Riehl, © Archidiocèse d'Otrante - **p. 185 :** George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation. S.Kobuladze / Monuments Photo Recording Laboratory - **pp. 186 et 187 :** Interact Bulgaria - **p. 188 :** Photo. Ivan Vanev - **p. 190 :** Rita Willaert - **p. 191 :** © Musée du Matenadaran - **pp. 192 et 193 :** © Monastère de Studenica - **p. 194 :** © Monastère de Gracanica - **p. 196 :** © Monastère de Decani - **p. 198 :** Emanuela Fogliadini - **p. 200 :** © Monastère de Staro Nagoricane - p. 202 François Boespflug

CHAPITRE 8

Page 207 : © Artothek / La Collection - **p. 208 :** © The National Gallery, London - **p. 209 :** National Gallery of Art, Washington, Andrew W.Mellon Collection - **p. 210 :** © Belvedere, Wien, Foto:Johannes Stoll / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 211 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 212 :** Sailko - **p. 213 :** © The British Museum , Londres, Dist. RMN -Grand Palais / The Trustees of the British Museum - **p. 214 :** © Luisa Ricciarini / Leemage - **p. 215 :** DR - **p. 216 :** The Picture Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 217 :** © Photo12 / Oroñoz / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 218 :** Los Angeles County Museum of Art - **p. 219 :** DR - **p. 220 :** © Diözesanmuseum Graz / Johannes Schwarzl-Ranz / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 221 :** © Mauro Magliani & Barbara Piovan / Archivio Magliani / Mondadori Portfolio / Leemage - **p. 222 :** Bridgeman Images - **p. 225 :** © DeAgostini / Leemage - **p. 226 :** © FineArtImages/Leemage - **p. 227 :** © Metropolitan Museum of Art , Bequest of George Blumenthal 1941 - **p. 228 :** Musée du Prado - **p. 230 :** © Artothek / La Collection - **p. 231 :** Bridgeman Images / Leemage - **p. 232 :** © Artothek / la Collection - **p. 234 :** Photo.© Bednorz Images / Bridgeman Images - **p. 235 :** Bridgeman Images - **p. 236 :** Bridgeman Images

CHAPITRE 9

Page 239 : Bridgeman Images - **p. 245 :** Cameraphoto Arte Venezia / Bridgeman Images - **p. 246 :** © Aisa / Leemage - **p. 248 :** © Raffael / Leemage - **p. 250 :** History and Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 251 :** Peter Willi / Bridgeman Images - **p. 252 :** Mondadori Portfolio / Electa / Sergio Anelli / Bridgeman Images - **p. 254 :** The Picture Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 256 :** Science History Images / Alamy / Hemis - **p. 257 :** © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (former collection Koenigs) / Studio Tromp, Rotterdam / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 258 :** © Lukas-Art in Flanders VZW / Bridgeman Images - **p. 259 :** © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi-Thierry Le Mage - **p. 260 :** © Antoine Guilhem-Ducleon - **p. 261 :** Bridgeman Images - **p. 262 :** DR - **p. 264 :** Art Collection / Alamy / Hemis - **p. 265 :** © Photo. Josse / Leemage - p. 266 : © Luisa Ricciarini / Leemage – **p. 268 :** © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble - J.L. Lacroix / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 269 :** © DeAgostini / Leemage

CHAPITRE 10

Page 273 : Photo. Julien Auber de Lapierre - **p. 275 :** The History Collection / Alamy / Hemis - **p. 276 :** DR - **p. 278 :** Tass /UIG / Bridgeman Images - **p. 279 :** DR - **p. 280 :** DR - **p. 281 :** The churches of the Virgin Podithou in Galata - **p. 283 :** Cathédrale Saint Jean de Nicosie - **p. 284 :** Alamy / Hemis - p. 286 : Hurezi - **p. 288 :** The Morgan Library & Museum.Purchased on the Lewis Cass Ledyard Fund 1948 - **p. 289 :** © Petit Palais, Paris - **p. 290 :** © François Boespflug & Emanuela Fogliadini - **p. 291 :** DE Agostini Picture Library /W.Buss / Bridgeman Images - **p. 292 :** DR - **p. 295 :** DR - **p. 296 :** FineArtImages / Leemage - **p. 297 :** © Istituto Teologico Sant'Antonio, Bologne - **p. 298 :** Photo. Julien Auber de Lapierre

CHAPITRE 11

Page 301 : ©RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) - **p.302 :** © Museo Alfonsiano in Ciorani, Casa Madre della Congregazione del Santissimo Redentore / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 304 :** © Congregazione del Santissimo Redentore / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 305 :** Mondadori Portfolio / Electa / Cesare Somaini / Bridgeman Images - **p. 306 :** Bridgeman Images

- **p. 307 :** © Photo. Josse / Leemage - **p. 309 :** DR - **p. 310 :** © Photo. Agnew's London / Bridgeman Images - **p. 311 :** Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop - **p. 312 :** © DeAgostini / Leemage - p. 314 : Bridgeman Images - **p. 315 :** Bridgeman Images - **p. 317 :** Bridgeman Images - **p. 318 :** © Graham Salter / Bridgeman Images - **p. 319 :** © Maurizio Badolato / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 320 :** Artmedia / Alamy / Hemis - **p. 322 :** © RMN-Grand Palais / Jean Schomans - **p. 323 :** © SuperStock / Leemage - **p. 324 :** Bridgeman Images - **p. 325 :** Art Collection 2 / Alamy / Hemis - **p. 326 :** © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) - **p. 327 :** DR - **p. 328 :** © Christie's Images / Bridgeman Images

CHAPITRE 12

Page 333 : © The Israël Museum, Jerusalem by Elie Posner / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 335 :** Bridgeman Images - **p. 336 :** Artothek / Bridgeman Images - **p. 337 :** Bridgeman Images - **p. 338 :** © BPK, Berlin, Dist.RMN-Grand Palais / Image BPK / © Adagp, Paris 2019 - **p. 339 :** © Stefano Baldini / Bridgeman Images / © Adagp, Paris 2019 - **p. 340 :** © 2019 Museum Associates / LACMA licenciée par Dist. RMN-Grand Palais / image LACMA / © The Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris 2019 - **p. 341 :** DR / © Adagp, Paris 2019 - **p. 342 :** © Photo. Josse / Leemage - **p. 343 :** Leemage - **p. 344 :** © RMN-Grand Palais / Benoit Touchard - **p. 346 :** DR / Adagp, Paris 2019 - **p. 347 :** © Igor Todisco Imaging / La Collection - **p. 348 :** Ivan Vdovin / Alamy / Hemis / © Adagp, Paris 2019 - **p. 349 :** DR / © Adagp, Paris 2019 - **p. 350 :** © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image of the Art Institute of Chicago / © Adagp, Paris 2019 - **p. 351 :** © The Israël Museum, Jerusalem by Elie Posner / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 352 :** © Bridgeman Images – **p. 354 :** © Museu Picasso, Barcelona. Photographie ,Gasull Fotografia / avec la collaboration de l'agence La Collection / © Succession Picasso 2019 - **p. 355 :** Bridgeman Images / © Succession Picasso 2019 - **p. 356 :** © Photo. Josse / Leemage / © Succession Picasso 2019 - **p. 358 :** © Christie's Images / Bridgeman Images / © Adagp, Paris 2019 - **p. 359 :** © Artothek / La Collection / © The Estate of Francis Bacon/All rights reserved/Adagp, Paris and DACS, London 2019 - **p. 360** Bridgeman Images

CHAPITRE 13

Page 363 : Photo. Valentin Stankov © Julia Stankova - **p. 365 :** Peter Horree / Alamy / Hemis - **p. 366 :** DR - p. 368 : DR - **p. 369 :** Alamy / Hemis - **p. 370 :** Photo. Olga Platonova - **p. 372 :** Aniceta - **p. 373 :** Photo. Fabian Da Costa - **p. 374 :** © Patrick Doolan - **p. 376 :** Photo. Fabian Da Costa © Diocèse de Chersonèse - **p. 378 :** Photo. Valentin Stankov © Julia Stankova - **p. 379 :** © Greta Lesko - **p. 381 :** © « Iconart » Contemporary Sacred Art Gallery, Lviv - **p. 382 :** © Nikola Saric

CHAPITRE 14

Page 385 : Convery flowers / Alamy / Hemis - **p. 386 :** © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Fratelli Alinari / © Adagp, Paris 2019 - **p. 387 :** © Stefano Baldini / Bridgeman Images - **p. 388 :** © Christie's Images / Bridgeman Images - **p. 390 :** © The William G.Congdon Foundation, Milano / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 391 :** © Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / A+V Agencia de Creadores Visuales 2019 / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 393 :** © CSG CIC Glasgow Museums Collection / Bridgeman Images - **p. 394 :** © MRBAB, Bruxelles/Photo. :J.Geleyns-Art Photography / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 396 :** © Luisa Ricciarini / Adagp, Paris 2019 - **p. 397 :** © Fernando Botero / © DR / avec la collaboration de l'agence La Collection – **p. 398 :** Bridgeman Images / Adagp, Paris 2019 - **p. 401 :** Concesio (Brescia), Collezione Paolo VI, arte contemporanea - **p. 403 :** © Association des Amis de l'oeuvre d' Arcabas / Adagp, Paris 2019 - **p. 404 :** © Cliché diocèse d'Annecy / avec la collaboration de l'agence La Collection / Adagp, Paris 2019 - **p. 405 :** Concesio (Brescia), Collezione Paolo VI, arte contemporanea - **p. 406 :** Convery flowers / Alamy / Hemis - **p. 408 :** DR - **p. 409 :** Eden Breitz / Alamy / Hemis / Adagp, Paris 2019 - **p. 410 :** © Amis de l'église de l'Immaculée Conception de Wimereux - **p. 411 :** Jim West / Alamy / Hemis - **p. 412 :** AGTravel / Alamy / Hemis / Adagp, Paris 2019 - **p. 414 :** Jozef Sedmak / Alamy / Hemis

CHAPITRE 15

Page 417 : © Estate of Galo B.Ocampo (1913-1985) / © from the Lopez Museum and Library Collection / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 419 :** DR - **p. 420 :** FB - **p. 422 :** © MAFA Editions de l'Emmanuel - **p. 424 :** © RMN-Grand Palais (Musée de la Renaissance, château d'Ecouen)/René-Gabriel Ojéda - **p. 425 :** Alberto Thirion Garcia - **p. 426 :** De Agostini Picture Library / G.Dagli Orti / Bridgeman Images / Adagp, Paris 2019 - **p. 427 :** Alamy / Hemis - **p. 428 :** Sergio Michilini - **p. 429 :** DR - **p. 430 :** © Mino Cerezo Barredo / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 431 :** © DR / © Rob Masefield / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 432 :** DR / © Conseil oecuménique des Eglises, John Taylor / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 433 :** MVG / DR - **p. 434 :** Bridgeman Images - **p. 435 :** Archives de la Société historique de Saint Boniface, Fonds Etienne Gaboury PA 1191 - **p. 436 :** Smithsonian American Art Museum, Gift of the Harmon Foundation - **p. 437 :** St. Christophers Episcopal Church, Chatham - **p. 438 :** Jamini Roy / DR - **p. 440 :** Tate Gallery / © The Estate of F.N. Souza / DACS, London 2019 - **p. 441 :** Tamilnadu Theological Seminary of Arasaradi, Madurai - **p. 442 :** © Estate of Galo B.Ocampo (1913-1985) / © from the Lopez Museum and Library Collection / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 443 :** Bagong Kussudiardja / DR - **pp. 444 et 445 :** © Unbo Foundation - **p. 446 :** Bridgeman Images / Adagp, Paris 2019 - p. 447 : DR - **p. 448 :** DR - **p. 449** © Boltin Picture Library / Bridgeman Images - **p. 450 :** Bridgeman Images - **p. 451 :** Greg Weatherby / DR

CONCLUSION

Page 456 : DR - **p. 457 :** Fratelli Alinari Museum Collections, Florence / Bridgeman Images - **p. 458 :** Bridgeman Images - **p. 459 :** © The William G.Congdon Foundation, Milano / avec la collaboration de l'agence La Collection - **p. 460 :** © Photo. Josse / Leemage .

Achevé d'imprimer en Slovénie
en septembre 2019
Dépôt légal : octobre 2019

Recherche iconographique : Frédéric Mazuy
Direction artistique : Carole Schilling
caroleschillingdesign.com